(Quarterly Magazine)

SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Sechster Jahrgang 1904—1905

Herausgegeben von

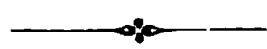
Max Seiffert



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.



QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR VI * PART 1

OCTOBER-DECEMBER 1904

CONTENTS



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS.

Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France

par

Michel Brenet.

(Paris.)

Pendant trois siècles et demi, depuis les commencements de l'art polyphonique jusqu' à la fin de la monarchie, de 1440 environ jusqu' à 1790, la Chapelle-Musique des Rois de France a rivalisé d'importance et de valeur artistique avec celles des autres souverains de l'Europe occidentale; elle a compté parmi ses membres, — compositeurs, chanteurs, instrumentistes, — nos meilleurs musiciens nationaux et un grand nombre d'excellents artistes étrangers; une bonne part des œuvres qui ont successivement formé son répertoire se sont répandues au dehors et ont marqué dans le développement de l'art. A plusieurs points de vue il est donc permis de dire que l'absence d'une véritable histoire de cette chapelle constitue dans la littérature musicale une regrettable lacune.

A de longs intervalles, plusieurs ouvrages ont cependant été publiés sur ce sujet. Le livre de Du Peyrat, imprimé en 1645, les deux volumes d'Archon, datés de 1704 et 1711, et ceux d'Oroux, publiés en 1776 et 1777, ont principalement pour objet l'histoire ecclésiastique et administrative de la chapelle royale; ils nous renseignent d'une manière assez étendue sur l'organisation et le fonctionnement religieux de cette institution; mais ils fournissent peu de lumières sur son côté artistique, c'est-à-dire sur le personnel musical qui y était attaché, et sur les œuvres qu'on y exécutait. Archon s'appuie d'ailleurs principalement sur Du Peyrat, et Oroux sur Du Peyrat et Archon. Les rares renseignements musicaux qu'ils nous offrent sont en partie erronés et ne doivent pas être acceptés sans vérification [1]).

Il n'y aurait lieu de tenir ici aucun compte du livre de Castil-Blaze[2]), si malheureusement l'absence d'autres ouvrages ne lui avait donné, aux yeux de quelques écrivains trop confiants, un semblant d'autorité. Ce petit volume, improvisé au moment de la suppression de la chapelle royale, en 1830, n'est d'un bout à l'autre qu'un léger feuilleton, où ne sont respectés ni l'orthographe des noms propres, ni même toujours le sens des mots et les

1) *L'histoire ecclésiastique de la cour, ou les Antiquitez et Recherches de la Chapelle et Oratoire du Roy de France, depuis Clovis I jusques à nostre temps*, par Guillaume Du Peyrat. Paris 1645, in-folio. — *Histoire de la Chapelle des Rois de France, dédiée au Roy*, par M. l'abbé Archon. Paris, 1704 et 1711, deux volumes in-4°. — *Histoire ecclésiastique de la chapelle, et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois*, par l'abbé Oroux. Paris, 1776 et 1777, deux volumes in-4°.

2) *Chapelle-Musique des Rois de France*, par Castil-Blaze. Paris, 1832, petit in-8.

règles élémentaires de la grammaire française. Fétis s'en est aidé cependant pour écrire dans sa *Revue musicale* cinq articles sur la musique des rois de France[1]), en grande partie rédigés d'après des sources manuscrites, mais principalement d'après des copies exécutées au XVIII[e] siècle, et dont la comparaison avec les originaux fait ressortir les nombreuses inexactitudes.

La petite brochure de Thoinan[2]), qui s'arrête à l'avénement de François I[er], date d'un temps où cet érudit n'avait pas encore commencé à étudier directement d'après les sources. Elle ne peut donc être regardée que comme un résumé des écrits précédents de Du Peyrat, Archon, Oroux et Fétis. Depuis lors, il n'a été publié sur le même sujet qu'un total peu considérable de documents isolés, tels que les extraits de comptes et d'états des années 1782 et 1784, insérés dans le second volume des *Mélanges historiques*[3]), ou les *Notes inédites* données par M. Constant Pierre sous une forme sommaire[4]). On voudra bien nous permettre de mentionner encore la série d'extraits inédits des comptes de la chapelle royale au XV[e] siècle, que nous avons produite dans notre notice biographique sur Ockeghem[5]).

En réalité, l'insuffisance de toutes ces publications résulte beaucoup moins de l'indifférence ou de la maladresse des musicologues, que des difficultés qui se dressent devant eux dès qu'ils essaient d'embrasser l'ensemble de cette histoire. La principale de ces difficultés réside dans le désordre des documents originaux. Les fréquents déplacements de l'ancienne cour, les ravages du temps, les vicissitudes de la politique, les destructions accomplies à des époques où les souvenirs du passé semblaient plutôt importuns que précieux, toutes ces causes ont fait que les archives et les livres de musique manuscrits de la chapelle royale ont été disséminés et en partie perdus. Tandis que pour certaines périodes il est possible de reconstituer des séries à peu près continues de comptes et d'états du personnel, pour d'autres l'on ne possède plus que des fragments épars et incomplets. Sont-ils pour cela moins intéressants? Bien au contraire, et nous ne croyons pas faire œuvre inutile pour l'histoire de l'art que d'en choisir provisoirement quelques-uns, et de les publier, avec un commentaire.

Nous donnons donc ci-après deux états de paiement des musiciens de la chapelle, dressés l'un en 1532, sous le règne de François I[er], et le second en 1619, sous le règne de Louis XIII. Le compte de 1532 a été cité par plusieurs écrivains, qui ne l'avaient pas tous directement consulté, mais se référaient à la reproduction abrégée et fautive qu'en a donné Castil-Blaze, dans les dernières pages de son livre. Le compte de 1619 est inédit.

---

1) *Recherches sur la musique des Rois de France et de quelques princes depuis Philippe le Bel jusqu'à la fin du règne de Louis XIV*, par F. J. Fétis, dans la *Revue musicale*, tome XII, année 1832, en cinq articles, pages 193, 217, 233, 241 et 257.

2) E. Thoinan, *Les origines de la Chapelle-Musique des souverains de France*. Paris, 1864, in-12.

3) *Mélanges historiques publiés par le Comité des travaux historiques et scientifiques*, tome II, Paris, 1877, in-4°, p. 790 à 813.

4) *Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale*, par Constant Pierre, dans *la Tribune de Saint Gervais*, année 1899, p. 47 à 60. Il en a été fait un tirage à part.

5) *Jean de Ockeghem, maître de la chapelle des rois Charles VII et Louis XI, étude bio-bibliographique d'après des documents inédits*, par Michel Brenet, dans le tome XX, 1893, des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, et en tirage à part.

I. Compte de 1532—1533.

Le manuscrit original sur parchemin du compte de 1532 forme un cahier de 28 feuillets de grand format, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, sous le numéro 10389 du fonds français. Le titre en est libellé au f. 2 r°. Les feuillets suivants jusqu' au f. 4 v° sont remplis par le détail de la Recette de ce compte. Au f. 5 r° commence le détail de la Dépense. En le reproduisant, nous ne supprimerons que les répétitions de dates et de formules, et nous traduirons en chiffres arabes les désignations de sommes, inscrites en toutes lettres ou en chiffres romains dans le manuscrit.

Compte deuxiesme de maistre Benigne Seuré, conseiller du Roy nostre sire et receveur general de ses finances en la charge et generalité de Languedoc: Des Recepte et despence faictes par le dict maistre Benigne Seuré à cause des gages et pensions et entretenemens tant des chantres chanoines ordinaires de la chappelle de musicque du Roy nostre sire, que aux chappellains de la nouvelle chappelle de plain chant nouvellement créée et érigée par le dict seigneur, pour dire chacun jour tout le service canonial, grandes et petites messes, et autres officiers de ladicte chappelle durant une année entiere commencée le premier jour de janvier l'an 1532, lesquels gaiges, pensions et entretenemens sont de tout temps annexez et joinctz audict office de receveur general et par ledict maistre Benigne Seuré a esté faict lesdictz payemens ainsy qu'il sera déclaré ci-après.

Recepte. . . . .

Despence de ce compte. Et premierement la chappelle de Musicque:

Aux chantres et chanoines ordinaires de la chappelle du Roy nostre sire et autres officiers estans en icelle, la somme de 9580 livres tournois à eulx ordonnée par ledict seigneur en son estat signé de sa main et de maistre Jehan Breton secrétaire de ses finances, faict à Lyon le 9e jour de juing l'an 1533, pour les gaiges de l'année commençant le premier jour de janvier l'an 1532, et finie le dernier jour de décembre ensuivant l'an revolu 1533[1]), laquelle somme de 9580 livres tournois ledict maistre Benigne Seuré a payé comptant par vertu dudict estat cy rendu aux personnes cy après nommées particullierement et en la manière qui s'ensuict:

A tres reverend pere en Dieu messire François cardinal de Tournon, archevesque de Bourges, conseiller du Roy et maistre de sa chappelle, la somme de 1200 livres tournois pour ses gaiges a cause de son dict estat, durant l'année commencée et finie comme dessus, laquelle somme de 1200 livres tournois luy a esté payée comptant par le dict receveur general, comme il appert par quatre ses quictances signées de sa main et scellées du scel de ses armes, cy. . . . . 1200 l. t.

A maistre Claude de Sermisy, soubs-maistre de ladicte chappelle, la somme de 400 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat en ladicte chappelle de la dicte année de ce compte commencée et finye comme dessus, laquelle somme luy a esté payée comptant par ledict maistre Benigne Seuré en vertu dudict estat, comme il appert par quatre ses quittances signées de sa main . . . 400 l. t.

Au dict maistre Claude de Sermisy la somme de 1080 livres tournois à luy auss ordonnée par le Roy pour la nourriture et entretenement des enfans de la dicte chappelle durant ladicte année . . . . 1080 l. t

1) On sait qu' à cette époque, et jusqu' à l'ordonnance royale de 1563, la date de l'année ne changeait pas au 1er janvier, mais au jour de Pâques.

Haultes Contres. A maistre Claude[1]) Remiger chantre et chanoine ordinaire de la chappelle de musicque, la somme de 500 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat en ladicte chappelle de ladicte année de ce compte.... laquelle somme ledict maistre Benigne Seuré a paié comptant au dict maistre Conrard Remiger par vertu dudict estat comme il appert par quatre ses quittances, 500 l. t.

A maistre Hyllaire Rousseau aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée . . . . 300 l. t.

A maistre Georges Le Vasseur aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée . . . . 300 l. t.

A maistre Hector Boucher dict lenfant aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 360 livres tournois à luy ordonnée, ... 360 l. t.

A maistre Amaulry de Longastre aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée,. . . . . 300 l. t.

A maistre Jacques Le Beel, chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 240 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat de ladicte année de ce compte, ... 240 l. t.

A maistre Jean Patye aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée,. . . . . 300 l. t.

A maistre Grilles Parrain aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle. la somme de 300 livres tournois à luy semblablement ordonnée, ... 300 l. t.

Tailles. A maistre Thomas Neelle dict de Beauvais chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle de musicque du Roy nostre sire la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée par le Roy nostre sire pour ses gaiges et estat en ladicte chappelle durant l'année de ce compte,... laquelle somme ledict receveur a payé comptant... c'est assavoir la somme de 150 livres tournois audict de Neelle dict Beauvais par deux ses quittances signées à sa requeste de maistre Ducoudray notaire et secrétaire dudict seigneur le dernier jour d'aoust l'an 1533,... et à Simonne de Neele niece et heritiere dudict feu maistre Thomas de Neele, la somme de 150 livres tournois par sa quictance signée à sa requeste de maistre Jacques Hamelin aussy notaire et secrétaire dudict seigneur le 22e jour de may l'an 1534, ... 300 l. t.

A maistre Guillaume Gallicet aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 240 livres tournois à luy aussi ordonnée, ... 240 l. t.

A maistre Pierre Vermont aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 240 livres tournois à luy aussi ordonnée . . . . 240 l. t.

A maistre Jacques Pellegrain dict monstreblant aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 240 livres tournois à luy ordonnée,. . . 240 l. t.

Basses Contres. A maistre Noel Le Gallois chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle du Roy nostre sire, la somme de 400 livres tournois à luy ordonnée . . . . 400 l. t.

A maistre Etienne Vitercoq aussi chantre et chanoine ordinaire la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée . . . . 300 l. t.

A maistre Loys Herault dict Servissas, chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée, ... 300 l. t.

A maistre Pierre Archer aussi chantre et chanoine de ladicte chappelle la somme de 300 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat de ladicte année dont a esté payé seullement pour les gaiges dudict Archer des quartiers de janvier, février, mars 1532, avril, may et juing, juillet, aoust et quatre jours du mois de septembre ensuivant l'an 1533 à maistre Claude de Sermisy soubz maistre

---

1) Au dessus, d'une autre main: Conrard.

de ladicte chappelle, et maistre Noel Legallois et Jehan Vallet chantres et chanoines ordinaires en ladicte chappelle executeurs du testament dudict Pierre Archer, la somme de 203 livres tournois, comme il appert par sa quictance signée à sa requeste de maistre Jacques Hamelin notaire et secrétaire du dict seigneur le 5e jour d'aoust l'an 1534 cy rendue avec la coppie dudict testament et nottification du jour du décès dudict Archer, pour ce cy en despense ladicte somme de . . . . 203 l. t.

A maistre Jean Varlet chantre et chanoine de ladicte chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy aussi ordonnée, ... 300 l. t.

Chappellains des haultes messes servant par quartier.

A maistre Pierre Lymosin chantre et chanoine ordinaire de la chappelle de musicque du Roy nostre sire, la somme de 240 livres tournois à luy ordonnée, 240 l. t.

A maistre Jacques Turpin, aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle, pareille somme,. . . . . 240 l. t.

Dessus. A maistre Pierre Journeil dict daustredant, chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle de musicque la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée, ... 300 l. t.

Officiers de ladicte chappelle. A maistre André Conard chantre et chanoine ordinaire de la chappelle du Roy la somme de 120 livres tournois à luy ordonnée par edict Sr pour ses gaiges et estat qu'il a eu en icelle chappelle durant l'année de ce compte commencée le 1er jour de janvier 1532 et finye le dernier jour de décembre ensuyvant 1533, dont ledict Receveur general a payé seullement par vertu dudict estat cy devant rendu la somme de 40 livres tournois à maistre François Conard, frère, héritier et exécuteur du testament dudict maistre André Conard pour lesdictz gaiges et estat du mois de janvier, fevrier et mars et avril de ladicte annee, ainsi qu'il appert par sa quictance signee à sa requeste de maistre Jehan de Vignolles, notaire et secrétaire dudict Seignr cy rendue... avec une coppie du testament dudict deffunct et une certification du jour de son décès . . . . 40 l. t.

A maistre Pierre Romame clerc de ladicte chappelle la somme de 120 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 120 l. t.

A maistre Guillaume Jourdain chantre et notaire ordinaire de ladicte chappelle pareille somme de 120 livres tournois à luy ordonnée . . . . 120 l. t.

A Cosme de Neufville, sommelier de ladicte chappelle la somme de 120 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges d'avoir mené et conduit les coffres où sont les livres, ornements et autres choses servans en icelle chappelle durant lad. année de ce compte. . . . . 120 l. t.

A maistre Pierre Blondeau noteur de lad. chappelle la somme de 60 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour ses gaiges de lad. année . . . . 60 l. t.

A maistre Guyon Glynet chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 60 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour semblables gaiges que dessus, dont ledict Receveur general a payé seullement par vertu dudict estat à Marye Maucaire niece et heritiere dudict Glynet la somme de 39 livres tournois pour les gaiges d'icelluy Glynet depuis le 1er jour de janvier l'an 1532 jusques au 28e jour d'aoust ensuivant 1533 qu'il alla de vie a trespas . . . . 39 l. t.

A maistre Claude Le Roy, fourrier des chantres de ladicte chappelle la somme de 60 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges de lad. année . . . . 60 l. t.

A maistre Claude de Sermisy soubs maistre de ladicte chappelle la somme de 240 livres tournois à luy ordonnée par le Roy nostre sire tant pour l'entretenement des livres d'icelle chappelle durant ladicte année que pour envoyer quérir des chantres, laquelle somme de 240 livres tournois luy a été payée comptant par ledict Receveur general en vertu dudict estat comme il appert par quatre ses quictances . 240 l. t.

Autres deniers payez par ledict maistre Benigne Seuré, Receveur general. des deniers revenans bons du payement des gaiges et estats desdictz chantres et chanoines de ladicte chappelle de musicque.

Aux personnes nommées en ung petit estat signé de la main du Roy et de maistre Jehan Breton secrétaire de ses finances faict à Paris le 4e jour de juing l'an 1534, la somme de 150 livres tournois à eulx ordonnée par ledict seigneur pour les causes déclarées audict estat à prendre pour semblable somme revenant bonne audict seigneur du payement desd. gaiges et estats, sçavoir est soubz le nom de Pierre Archer 75 livres tournois, soubz le nom de maistre André Conart 60 livres et soubz le nom de feu Guyon Glynet 15 livres tournois, pour les causes et ainsi qu'il est declaré audict estat cy rendu par vertu duquel ledict Receveur general a faict payement des sommes qui s'ensuyvent:

A maistre Guillaume de Gilley de nouvel retenu chantre en ladicte chappelle la somme de 75 livres tournois à luy ordonnée par le Roy en led. estat pour ses gaiges du quartier d'octobre, novembre et decembre 1533 qu'il a servi en icelle chappelle, qui est a raison de 300 livres tournois par an, ... 75 l. t.

A maistre Guillaume de Sainct-Estienne aussi de nouvel revenu chantre en icelle chappelle semblable somme de 75 livres tournois pour ses gaiges desdictz mois d'octobre novembre et decembre qu'il a aussi servy en ladicte chappelle à raison de 300 livres tournois par an, laquelle somme . . . . 75 l. t.

Parties et sommes de deniers payées et délivrées par Me Benigne Seuré, conseiller du Roy, receveur general de ses finances en la charge et généralité de Languedoc, aux chantres et chappellains de la nouvelle chappelle par ledict seigneur nouvellement erigée pour dire par chacun jour le service canonial, grandes et petites messes, pour les gaiges de l'année commencée le 1er jour de janvier l'an 1532 et finie le dernier jour de decembre ensuivant 1533, par vertu d'un estat signé de la main du Roy et de maistre Jehan Breton secrétaire de ses finances, etc...

A maistre Guillaume Galicet chantre et chanoine ordinaire de la chappelle du Roy et maistre de la chappelle de plain-chant, la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée en son estat pour ses gaiges de maistre et superintendant en ladicte chappelle de lad. année de ce compte commencée et finie comme dessus, laquelle somme, etc. , ... 140 l. t.

Chantres et chappellains de ladicte chappelle.

A maistre Jehan Baillet chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée en son estat pour ses gaiges et estat en ladicte chappelle de l'année de ce compte. . . . . 140 l. t.

A maistre Jehan Villamé chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 140 l. t,

A maistre Guillaume Royer aussi chantre et chappellain de ladicte chappelle. pareille somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . 140 l. t.

A maistre Anthoine Perthuis aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . 140 l. t.

A maistre Jacques Glenard aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy aussi ordonnée. . . . . . 140 l. t.

A maistre Pierre Pean aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle pareille somme de 140 livres tournois à luy aussi ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Guillaume Nicolas chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Christofle Brocart aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . 140 l. t.

A maistre Etienne Luc chantre et chappellain de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . 140 l. t.

A maistre Pierre Vigneau aussi chantre et chappelain de ladicte chappelle pareille somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . 140 l. t.

A maistre Phe[lippe] de Diepedaille pareillement chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . 140 l. t.

A maistre Pierre Cousin clerc de lad. chappelle la somme de 60 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour avoir durant lad. année aydé à dire les grandes messes, assisté aux séances et vespres de lad. chappelle en surplis comme chappelains, tendu les paremens de l'autel, mis les nappes, entierement garny les autelz desd. paremens ordonnez pour iceulx parer, porté les livres pour dire le service es lieux pour ce faire ordonnez, blanchy les corporaulx et fourby les chopines d'estaing servans en icelle chappelle, de laquelle somme de 60 livres tournois ledict receveur general a faict payement audict Pierre Cousin, etc. . . . . . . 60 l. t.

A François Auger mulletier de ladicte chappelle la somme de 170 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour avoir par luy faict porter et mener les coffres esquels sont les aornemens et acoustremens de lad. chappelle, calices, corporaulx, livres et autres choses servans à icelle durant ladicte annee de ce compte laquelle somme, etc. 170 l. t.

A maistre Pierre Cousin clerc de ladicte chappelle la somme de 90 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour l'entretenement de lad. chappelle durant lad. annee comme d'aubes, amictz, surplis, bourses pour mectre calices, corporaulx, bourses et estuys d'iceulx, seintures, nappes, serviettes, chopines d'estaing pour mectre eaue et vin, messelz, breviaires, epistolliers, graduelz, legendaires, psaultes, Antiphonaires, processionnaires et autres livres, chandelles, coffres, autelz portatifs et reparacions de paremens des vieilles aulbes et chasubles, fournir de pain et vin, et chandelles pour les petites messes et deux cierges de cire blanche pour les grandes messes et vespres des festes annuelles et ung cierge pour les autres jours et heures canonialles, etc. 90 l. t.

A François Marande aussi chantre et chappellain de lad. chappelle la somme de 140 livres tournois à luy aussi ordonnée pour ses gaiges[1]).

Nous faisons suivre ce document de la reproduction d'un fragment de compte de l'année précédente, qui a été publié par Léon de Laborde. Les noms de quelques-uns des musiciens ci-dessus énumérés y paraissent sous une forme différente:

Il a été ordonné que la somme de 750 l. t. revenant bonne de l'estat des chantres de la chappelle de musicque pour l'année finie le dernier jour de decembre 1532, sera baillée et distribuée selon et ensuivant l'estat fait et expédié par Mgr le cardinal de Tournon, maistre de ladicte chappelle, aux personnes qui s'ensuivent, c'est assavoir, aux heritiers feu Me Pierre Vermont, chantre, 80 l. t.; aux heritiers du feu liegeoys, aussi chantre, 75 l. t.; à Me Guillaume Perrin, chantre, 65 l. t. en deux parties; à Me Jacques Pelegrin, aussi chantre, 120 l. t.; à Me Loys Herault dict Coucquerou, 100 l. t.; à Magistrum, 25 l. t.; à Me André Courrat, 60 l. t.; au soubz maistre de laditte chappelle, 170 livres tournois[2]).

Une erreur répandue parmi tous les écrivains qui se sont appuyés sur le livre de Du Peyrat, consiste à dire que François Ier «rétablit» et

---

1) Ce dernier article est d'une autre main.

2) *Les comptes des bâtiments du roi*, 1528—1571, suivis de documents inédits, . . . recueillis et mis en ordre par le marquis L. de Laborde, t. II, 1880, p. 209.

«releva la chapelle» et le clergé de la cour, et qu'il nomma «en 1543» le cardinal de Tournon maître de cette chapelle, en lui donnant en même temps pour sous-maîtres Claudin de Sermisy et «Louis Aurant» [1]). Nous avons déjà démontré ailleurs et nous prouverons de nouveau par la suite que la chapelle-musique, florissante sous Louis XI, n'avait pas périclité sous Louis XII, prédécesseur immédiat de François Ier. Au moment de l'avénement de ce prince, en 1515, on y voyait figurer Jean Mouton, Pierre Mouton, Antoine Le Riche dit Divitis, d'Albi, Claudin de Sermisy (ce dernier, sous-maître dans le compte de 1532). — Ockeghem, Prioris, Antoine de Longueval, en avaient successivement été les chefs, sous les diverses qualifications de «premier chapelain», de «maistre chapelain» et quelquefois de «maistre de la chapelle de chant du roi». La réorganisation par François Ier, qui ne fut pas accomplie en 1543, mais avant 1530, consista dans la création d'une charge de cour, érigée «en titre d'office», sous le nom de «Maistre de la chapelle du Roy», et occupée par un haut dignitaire de l'Eglise. Le cardinal de Tournon en fut le premier possesseur. Ses fonctions, ressortant uniquement du cérémonial de cour ou du domaine ecclésiastique, n'avaient rien d'artistique. Un musicien revêtu du titre de «sous-maître» et placé hiérarchiquement sous ses ordres, remplissait le rôle de chef de chœur, auparavant dévolu au «premier chapelain». Le texte que nous venons de donner montre qu'en 1532—1533 ce poste était occupé par Claudin de Sermisy, et qu'à ses fonctions de directeur des exécutions il joignait le soin des enfants de la chapelle. L'emploi fut dédoublé par la suite et attribué à deux sous-maîtres.

La seconde innovation de François Ier avait consisté dans la création d'une «chapelle de plain-chant», c'est-à-dire d'un corps de chanteurs ecclésiastiques, distinct de celui qui avait mission d'interpréter la «musique» proprement dite. Les développements de l'art polyphonique avaient évidemment nécessité cette séparation, pour laquelle la date de 1543 doit être pareillement rectifiée. Le compte de 1532—1533 nous dit qu' à cette époque la «nouvelle chapelle» était «nouvellement érigée pour dire par chacun jour le service canonial, grandes et petites messes». Un texte publié par Léon de Laborde montre qu'elle existait déjà en 1530:

A maistre Jehan Sappin pour paier les chantres de la chappelle de plain-chant et pour leurs gaiges du quartier d'octobre, novembre et decembre 1530, cy 535 l. t. [2])

La chapelle-musique du roi de France s'était, avant la date du compte qui nous occupe en ce moment, mesurée avec celles de deux souverains: le Pape, et le roi d'Angleterre. Dès la première année de

1) Du Peyrat, p. 434, 474, 479, 480, 482.

2) L. de Laborde, t. II, p. 200.

son règne, en 1515, François avait mis ses chantres en présence de ceux de Léon X, à Bologne. C'étaient, dit un contemporain, «deux merveilleusement bonnes chapelles ensemble, et chantoient à l'envi»[1]). En juin 1520, les fêtes somptueuses du Camp du drap d'or se terminèrent par une messe durant laquelle les deux rois, François Ier et Henry VIII, entendirent leurs musiciens chanter alternativement. «Ceulx de France dirent à la fin plusieurs motetz qu'il faisoit bon ouyr» nous est-il dit par un témoin[2]), dont le récit mentionne la participation de l'orgue, et même celle des «sabbutes», (sacquebutes) et fifres, à ce concert en plein air. — Puis, en 1532, du 21 au 29 octobre, trois mois par conséquent avant la date à laquelle commence le compte de Benigne Seuré, une seconde entrevue de Henry VIII et François Ier eut lieu, à Boulogne sur mer. Pendant la messe célébrée le premier jour de cette réunion, des motets furent chantés par les musiciens de la chapelle du roi de France: quatre d'entre eux reçurent, pour cette circonstance, des vêtements d'apparat dont la confection nécessita 27 aunes de velours noir, coûtant 209 livres 10 sous tournois[3]).

A toutes ces solennités, Claudin de Sermisy avait participé, tout d'abord comme simple chantre, puis comme sous-maître de la chapelle.

Le plus ancien renseignement que nous possédions sur lui date de 1508[4]). En cette année, il s'engagea, comme clerc musicien, au service de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris. Cette chapelle, fondée par Louis IX pour servir de reliquaire architectural à la couronne d'épines, était entièrement distincte, comme organisation ecclésiastique et musicale, de la chapelle du Roi, qui était dite «ambulatoire», parcequ'elle suivait le souverain dans ses déplacements. Doté et soutenu par le trésor royal, le clergé de la Sainte-Chapelle se composait de plusieurs dignitaires, d'une assemblée de chanoines, et d'un nombreux personnel subalterne, chapelains perpétuels, chapelains ordinaires, clercs, et enfants. Tous les bénéfices y étant à la collation du roi, celui-ci les employait fréquemment à récompenser les serviteurs de sa propre chapelle. C'est ainsi que nous verrons Claudin de Sermisy, après y avoir commencé sa carrière, venir l'y achever.

Le registre des délibérations capitulaires qui mentionne sa réception en 1508 l'appelle Claude de Cermisy et constate qu'une chambre lui fut

1) Mémoires de Fleurange.

2) Godefroy, *le Cérémonial françois*, 1649, t. II, p. 745.

3) Le R. P. Hamy, *Entrevue de François Ier avec Henry VIII à Boulogne sur mer en 1532*, Paris, 1898, p. 67 et p. CXXX.

4) Nous reproduisons ici une partie des renseignements que nous avons donnés déjà sommairement sur Claudin de Sermisy, dans *le Guide musical* du 30 janvier 1898. Les textes originaux et le catalogue de son œuvre feront partie de l'ouvrage que nous préparons sur les Musiciens de la chapelle du roi et de la Sainte-Chapelle du Palais.

accordée dans les bâtiments dont les chanoines disposaient et où ils avaient coutume de loger le personnel de leur église[1]. Par analogie avec des faits de la même époque, on peut supposer que Claudin en était à ses débuts, et que, sortant de quelque maîtrise, il cherchait un emploi musical. Il devait être en conséquence âgé d'au moins 18 ans, ce qui placerait sa naissance au plus tard en 1490. Son premier séjour à la Sainte-Chapelle fut de très courte durée. Mais on retrouve bientôt son nom sur la liste des chanteurs de la chapelle particulière du roi, qui était alors Louis XII. Nous ignorons à quelle date il succéda, comme chef de cette chapelle, à Antoine de Longueval. Ses services, en 1532, étaient déjà anciens, car dans la même année, le 20 septembre 1533, François Ier l'en récompensa par le don d'un canonicat à la Sainte-Chapelle[2]. A cette prébende étaient attachés des revenus élevés, ainsi que la jouissance d'une maison canoniale. L'obligation de résider étant levée pour tous les officiers de la maison du Roi, possesseurs de bénéfices ecclésiastiques, les devoirs de la charge se bornaient à l'assistance à quelques cérémonies et délibérations. Claudin continua donc d'occuper le poste de sous-maître de la chapelle du Roi; mais il le partagea bientôt avec l'un de ses anciens subordonnés, Louis Hérault, dit Servissas. Tous deux sont mentionnés en la même qualité, dans l'énumération des officiers du roi ayant assisté, en 1547, aux funérailles de François Ier. Ils conservèrent leurs fonctions sous Henri II. Les *Rudiments de Musicque* de Maximilien Guilliaud sont dédiés, par une épître datée du 15 septembre 1552, à «excellent musicien Monsieur Maistre Claude de Sermisy, Maistre de la chapelle du Roy, et chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais Royal à Paris»[3]. Jusqu'à plus ample informé, il faut accepter la date indiquée par Du Peyrat, et dire que Claudin quitta la chapelle royale en 1553. Il se retira dans son canonicat de la Sainte-Chapelle. On lit son nom dans les registres des délibérations capitulaires, jusqu'au 16 août 1561. Il mourut dans le courant de l'année suivante, 1562.

Ronsard, dans la célèbre Préface du *Mélange de Chansons* dont la première édition parut en 1560, et le seconde en 1572[4], a rangé Claudin

---

1) Archives nationales, LL 623.

2) Archives nationales, LL 626 et 630.

3) *Rudiments de Musicque practique reduits en deux briefs traictez* . . . par Maximilien Guilliaud . . . Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin . . . 1554.

4) *Mellange de Chansons tant des vieux autheurs que des modernes* . . . Paris. Adrien Le Roy et Robert Ballard. — La préface de Ronsard a été reproduite en entier, d'après l'édition de 1572, par Prosper Blanchemain dans le tome VII, p. 337 et suiv. de son édition des œuvres de Ronsard, et par M. Julien Tiersot, dans son étude sur Ronsard et la musique de son temps, dans les Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, t. IV, p. 82 et suiv.

de Sermisy parmi les «disciples» de Josquin Deprés. La biographie de ce dernier artiste est encore trop mal connue pour que l'on sache si Claudin reçut de lui un enseignement direct, et l'on ne possède pas non plus un nombre suffisant d'œuvres rééditées de Claudin pour pouvoir, par une comparaison suffisante, établir entre eux une filiation artistique.

Le plus ancien recueil imprimé contenant un morceau attribuable à Claudin de Sermisy est celui qui a pour titre *Fior di Motetti* et qui d'après Anton Schmid parut à Rome, chez Jacques Giunta, en 1526[1]). Il contient sous le nom de «Claude» un motet à 4 voix. A partir de 1529, le libraire parisien Pierre Attaingnant commença d'imprimer quantité de pièces de Claudin: tout d'abord quatre motets dans un livre qui en contenait douze de divers auteurs[2]); puis plus de cent chansons à 4 voix dans les recueils intitulés *Vingt et six chansons musicales*, *Vingt et sept*, *Vingt et huyt*, et ainsi de suite jusqu'à *Trente et huyt Chansons musicales*[3]). Ses premières messes parurent en 1532, dans cinq livres d'Attaingnant[4]), trois autres en 1534 et 1540 dans de nouveaux recueils du même imprimeur[5]). Attaingnant imprima encore en 1542 un «premier livre» de motets de Claudin de Sermisy contenant 28 morceaux[6]). En

---

1) A. Schmid, *Ottaviano Petrucci*, p. 116.

2) *XII Motetz à 4 et 5 voix* . . . Paris, Attaingnant . . . 1529 (Bibl. Nat. de Paris et Bibl. roy. de Munich.).

3) Quelques-uns de ces recueils ont eu plusieurs éditions, avec des changements. Voyez Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, 1877, p. 18 et suiv., et *Quellen-Lexikon*, t. I, 1900, p. 229 et suiv. — Onze chansons de Sermisy ont été publiées en notation moderne par M. Henry Expert, dans la 5e livraison de sa collection *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, qui est la reproduction intégrale du recueil *Trente et une Chansons musicales*, 1529. Trois autres, par M. Eitner, dans son choix de *60 Chansons zu 4 Stimmen (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung*, XXIII. Bd., 1899). — Trois autres encore avaient paru antérieurement dans la collection de Commer *(Collectio operum musicorum Batavorum)*, t. XII.

4) Missa 4 voc. super «Philomena praevia» dans le *Primus liber tres missas continet* . . . Attaingnant, 1532. — Missa «IX. lectionem», 4 v., dans le *Secundus liber*, idem. — Missa «plurium motetarum», 4 v., dans le *Tertius liber*, idem; — Missa de Requiem, 4 v., dans le *Quartus liber*, idem; — Missa «Domini est terra», 4 v., dans le *Septimus liber*, idem. Ces recueils ont été décrits par Anton Schmid d'après l'exemplaire sans titre de la Bibl. imp. de Vienne. Le titre «Philomena praevia» est celui d'une poésie franciscaine dont on regarde la mélodie originale comme perdue (Ambros, *Geschichte der Musik*, t. II, p. 221): peut-être Claudin l'avait-il rapportée de son voyage en Italie, à la suite de François Ier, en 1515.

5) Missa «Tota pulchra» 4 v., et «ad placitum», 4 v., dans *Missarum musicalium . . . liber secundus* . . . 1534, — et Missa «*Dominus quis habitabit* 4 v., dans le *Liber tertius*, idem, 1540. Voyez Eitner, *Bibliographie*, p. 28 et 59.

6) *Claudii de Sermisy regii sacelli submagistri nova et prima motettorum editio. Liber I* . . . Paris, Attaingnant et Juillet . . . 1542 (archives de la chapelle pontificale). Voyez Haberl, *Bibliographischer . . . Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives* . . . 1888, p. 57

1556, de nouvelles messes de sa composition furent publiées par Nicolas Du Chemin[1], qui réédita en même temps une ou deux des précédentes[2]. Chez Le Roy et Ballard reparurent en 1558 quatre des anciennes messes de Sermisy. Si l'on ajoute à cette nomenclature les psaumes, magnificat, lamentations, passion, motets, que nous n'avons pas pu y faire tous figurer, et si l'on a égard en même temps au grand nombre de réimpressions et de copies de ses œuvres sacrées et profanes, exécutées en France et à l'étranger, de son vivant et pendant les trente ans qui suivirent sa mort, on conclura que Claudin de Sermisy fut à la fois l'un des plus féconds et des plus estimés entre les compositeurs de son siècle. Son œuvre alimenta très certainement dans une large proportion le répertoire de la Chapelle-musique du Roi, dans le temps qu'il la dirigeait.

Parmi les musiciens que le compte de 1532—1533 nous montre placés sous ses ordres, plusieurs étaient compositeurs et chanteurs. Nous grouperons ici simplement selon l'ordre alphabétique des noms les renseignements que nous possédons sur quelques-uns d'entre eux.

Pierre Archer, que le compte de Benigne Seuré nous apprend être décédé, au service du Roi, le 5 septembre 1533, avait fait, comme Claudin, ses débuts à la Sainte-Chapelle du Palais. Le 18 juillet 1520, les chanoines de cette église «conclurent que ung chantre aiant voix de basse-contre, venu de Beauvais, nommé Petr. Acher seroit receu aux gaiges acoustumés et seroit mis à l'essai». Par une autre délibération, du 24 décembre 1526, nous apprenons que «Pierre Archer, chapelain, étant allé au service du Roi», sa chambre avait été donnée à un autre musicien[3].

Ce fut le contraire pour Jehan Baillet: d'abord chantre et chapelain de la chapelle de plain-chant du Roi, il devint chapelain ordinaire de la Sainte-Chapelle, où il mourut, en mars 1541[4].

Pierre Blondeau, en 1532 «noteur», c'est-à-dire copiste, de la chapelle royale, avait fait en 1501 un court séjour à la Sainte-Chapelle, en qualité de chantre clerc[5].

Il y a toute apparence que *Hector Boucher*, dit l'Enfant, ne fait qu'un

1) *Missa 4 v. «Ab initio» ... nunc primum in lucem edita. Auctore D. Claudio de Sermisy Regio Symphoniacorum ordini praefecto et in regali Parisiensis palatii sacello canonico.* Paris, Nic. Du Chemin, 1556 (Bibl. du Liceo musicale de Bologne). — Missa ... «Voulant honneur» ... idem. (Liceo). — Missa 5 v. «Quare fremuerunt gentes» ... idem (Liceo de Bologne et Bibl. Mazarine à Paris). D'après Fétis (*Biographie des musiciens*, t. VIII, p. 19) Du Chemin aurait encore imprimé en cette année une messe «Surgens Jesus», de Sermisy.

2) La messe «Tota pulchra» (Liceo), et, d'après Fétis, la messe «Philomena praevia».

3) Archives Nationales, LL. 624, fol. 9, et LL. 625, fol. LXVII. v°.

4) Idem, LL. 626, fol. 42.

5) Idem, LL. 623, fol. 20 v°.

avec *Infantis*, musicien uniquement connu par une pièce contenue dans l'un des recueils de Petrucci, de 1503 [1]). Le surnom Infantis, ou l'Enfant, s'explique trop naturellement par des fontions d'enfant de chœur, pour qu'il soit nécessaire de lui chercher d'autres origines [2]). C'est sous le nom de «Lenfant» que l'on trouve un *In pace* à 4 voix dans un recueil de motets d'Attaingnant, de 1534 [3]). La distance qui sépare la publication des deux pièces d'Infantis et de Lenfant ne serait pas un motif suffisant pour repousser leur attribution à un seul et même auteur: car précisément la jeunesse du compositeur, au moment où la première des deux fut imprimée, put lui imposer le surnom qui lui resta toute sa vie, et que d'autres musiciens ont porté pour des raisons analogues, par exemple le chanteur pontifical Gilles ou Egide Flannel, dit Lenfant, mort chanoine de Cambrai en 1466 [4]). Quoiqu'il en soit, Hector Boucher, dit l'Enfant, avant d'entrer au service du Roi, appartint pendant peu de temps au clergé de la Sainte-Chapelle, non pas, comme l'a cru Fétis, à titre de chanoine, mais seulement comme clerc ou chapelain ordinaire. Sa présence y est attestée par un document de 1519 [5]).

Guillaume Gallicet occupait encore l'emploi de chantre «taille» dans la Chapelle royale au moment de la mort de François Ier, en 1547. Il fut l'un des officiers du feu Roi auxquels furent délivrés des vêtements de deuil pour les obsèques.

Il en est de même pour Louis Herault, dit Servissas, devenu sous-maître, conjointement avec Claudin de Sermisy, dans l'intervalle entre 1533 et 1547. Les variantes qui se font remarquer sous le rapport de l'orthographe des noms, dans les diverses copies du compte des funérailles de François Ier [6]), ont induit en erreur les écrivains qui ne les avaient

---

1) *Canti C. No. cento cinquanta.* Venise, Petrucci, 1503 (Bibl. du Conservatoire de Paris. Bibl. impér. de Vienne).

2) Van der Straeten n'a pas manqué de lui appliquer les «règles infaillibles» qu'il se vantait d'avoir «tant de fois adoptées avec succès»: il a fait d'Infantis la traduction d'un nom de famille flamand, De Kinde, ou Kindts, etc. (*La Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 299).

3) *Liber decimus: Passiones Dominice in ramis palmarum* ... Paris, Attaingnant ... 1534. Voyez Schmid, *Petrucci*, p. 228 et suiv., ou Eitner, *Bibliographie*, p. 28 et 422.

4) J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 264.

5) Archives nationales, LL. 624, f. 7. — Fétis, *Biographie des musiciens*, article Boucher, t. II, p. 38. Nous n'avons rien pu découvrir quant au «nombre assez considérable de motets et de chansons à 4, 5 et 6 parties, composés par l'Enfant» et qui, selon Fétis, se trouveraient «dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et par Adrien Le Roy». Nous n'avons pas davantage découvert la trace du nommé «Pierre l'Enfant» dont Fétis parle àl 'article Infantis de son même ouvrage, t. IV, p. 398.

6) Il en existe trois à la Bibliothèque Nationale. Celle dont s'est servi Fétis pour ses *Recherches sur la musique des Rois de France* est une copie fautive du XVIIIe siècle (Ms. fr. 7856).

pas comparées. Du Peyrat ayant lu »Louis Aurant» au lieu de Herault, il en est résulté chez Fétis une double notice, qui a été reproduite par M. Eitner[1]). Nous n'avons rien pu apprendre relativement au livre d'antiennes que Fétis attribue à ce musicien, et qui aurait été imprimé en 1537 par Attaingnant.

Guillaume Jourdain portait dans sa jeunesse le surnom de Morellet (diminutif de Moreau, noir, de poil noir). Ancien enfant de chœur de la Sainte-Chapelle, il y était devenu en 1525 marguillier, puis clerc chantre[2]). C'est de là qu'il était passé à la Chapelle du Roi, où nous le voyons tenir en 1532 le double emploi de chantre et de notaire, ou scribe.

Noël Le Gallois était encore chanteur de la Chapelle royale lors des obsèques de François Ier.

Thomas Neelle, dit de Beauvais, qui mourut en 1533, comme nous l'a appris le compte de Benigne Seuré, est nommé dans deux fragments de comptes royaux du règne de François Ier, qui ont été publiés: «à Beauvais, chantre, en don, 30 escus (1530)»[3]). — «A Thomas Melle, dict Beauvais, chantre de la chapelle dud. seign^{r}, la somme de 61 livres 10 sous tournois pour convertir et employer en l'achapt d'un courtault, ad ce qu'il puisse de tant mieux suyvre ledit seigneur[4])».

Gilles Parrain (dont Léon de Laborde, dans le document reproduit ci-dessus, a lu le nom sous la forme Guillaume Perrin), était encore chanteur de la Chapelle royale en 1547.

Jehan Patye était selon toute apparence le frère aîné ou le proche parent de Roger Patye, l'organiste bien connu; ce dernier, dont jusqu'ici l'on n'a pu suivre la biographie que depuis l'année 1538, — époque de son entrée au service de la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas[5]), — avait appartenu auparavant à la maison du Roi de France, comme organiste et valet de chambre[6]). La véritable orthographe du nom de ces deux musiciens, que les scribes du XVIe siècle appellent tour à tour Pathie, Patie, et Patye, est fixée par la signature autographe de l'organiste, — Ruger Patye, — que Vander Straeten a publiée en

---

1) Fétis, *Biographie univ. des musiciens*, t. 1, p. 172, et t. IV, p. 298, art. Aurant et Herault. — Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. I, p. 242, et t. V, p. 114, idem.

2) Archives Nationales, LL. 624 et 625.

3) L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 202.

4) Cimber et Danjou, *Archives curieuses de l'histoire de France*, tome III, 1834, p. 80. — Courtault est un vieux mot français désignant un cheval de selle épais et robuste, propre à servir de monture de voyage.

5) Voyez Fétis, *Biographie des musiciens* t. VII, p. 294, article Rogier-Pathie, — Vander Straeten, la *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 45 et suiv., t. VII, p. 357, 410 et suiv., 484 et suiv. — Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VII, p. 334.

6) Bibl. Nat. Mss. fr. 21449, fol. 215, fr. 21450, fol. 354 r°, et Clair. 835, p. 2139.

fac-simile[1]); cette version est conforme à celle du compte de Benigne Seuré. Un document publié par Cimber et Danjou révèle la parenté des deux musiciens:

A maistre Jehan Pathie, l'un des chantres dudit seigneur [François Ier], la somme de 35 l. t. à lui ordonnée par led. seign^r, pour son remboursement de semblable somme qu'il avoit, par commandement dudit seign^r, convertie de ses deniers, tant en despence et nourriture de Roger Pathie, petit organiste dud. seign^r, durant quatre moys entiers, que en frais de medicine, qui ont estés nécessaires pour la guerison d'une maladie de fièvre quarte audit petit organiste, survenue estant au service dud. seigneur[2]).

On s'étonnera qu'en raison de ses fonctions d'organiste, Roger Patye ne soit pas compris dans le personnel de la Chapelle-musique. Il faisait partie en effet, non de la musique de la chapelle, mais de celle de la «Chambre» du Roi, dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Mais il n'est point douteux qu'il concourait aux exécutions musicales de la Chapelle, comme suffirait à le prouver l'extrait que nous avons rapporté d'une description des cérémonies du Camp du drap d'or, où l'organiste Pierre Mouton, prédécesseur de Patye, accompagnait les chantres pendant une messe.

Conrad Remiger ou Remigier, Hilaire Rousseau, Guillaume de Sainct-Estienne, Jacques Turpin, Jehan Vallet, sont nommés dans le compte des obsèques de François Ier, en 1547, les deux derniers devenus «chapelains des hautes messes», au lieu de chantres. Hilaire Rousseau reçut de Henri II une prébende de chanoine en l'église Saint-Martin de Tours. Il mourut dans cette ville en 1557, et l'épitaphe gravée sur sa tombe vanta sa «voix haute, argentine et belle», ainsi que «son grand savoir musical»[3]).

Une contradiction apparente existe en ce qui concerne Pierre Vermont, entre le compte de Benigne Seuré et le fragment de compte, antérieur de quelques mois, que nous avons emprunté à Léon de Laborde. Elle s'explique par l'existence simultanée de deux musiciens du même nom, que d'autres documents permettent de distinguer. Porteurs du même prénom, ils ne pouvaient être frères; nous devons les supposer oncle et neveu, ou seulement cousins, peut-être parrain et filleul[4]).

---

1) Vander Straeten, ouvr. cité, t. VII, p. 411. — Castil-Blaze a lu dans le compte de Benigne Seuré: *Patge*, au lieu de Patye, et il a entraîné dans son erreur M. Eitner, qui a fait un article *Patge* dans son *Quellen-Lexikon*, t. VII, p. 334. D'autres méprises de Castil Blaze ont été pareillement reproduites par M. Eitner, qui a écrit *Bermont*, *Diepedaille*, *Pillegrain*, *Renger*, au lieu de Vermont, Diepedaille, Pellegrain, Remiger (*Quellen-Lexikon*, t. I, p. 464, t. III, p. 196, t. VII, p. 449, t. VIII, p. 190).

2) Cimber et Danjou, *Archives curieuses*, t. III, p. 82.

3) E. Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, Tours, 1885, in-8, p. 359.

4) Fétis a confondu en un seul les deux Vermont (*Biographie des musiciens*, t. VIII, p. 329).

Pierre Vermont, dit «Vermont l'aîné» ou «Vermont primus», exerçait les fonctions de maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais en 1509 et les conserva jusqu'après 1525[1]. Nous croyons qu'il faisait partie de la Chapelle-musique du Roi dès la fin du règne de Louis XII, et que c'est lui que Fétis appelle «Carimont», ayant mal lu son nom dans le compte des funérailles de ce monarque, en 1515[2]. Le texte publié par Léon de Laborde fixe son décès à une date antérieure au mois de décembre 1532. Ce n'est donc plus de lui, mais de son homonyme, Pierre Vermont le jeune, qu'il est question dans le compte de 1532—1533[3].

Ce second Vermont avait fait ses études musicales parmi les enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, sous la direction de son oncle ou cousin. La protection de celui-ci ne lui fut probablement pas inutile pour obtenir de l'assemblée des chanoines quelques faveurs assez rares, par exemple, en 1511, lorsqu'arriva la mue de sa voix, un subside pour aller «étudier au collège», et en décembre 1513 une gratification «pour s'acheter des livres[4]. L'emploi de «marguillier» qui lui avait été donné en même temps et qu'il remplissait encore en 1520, lui permettait en outre de rester à la Sainte-Chapelle jusqu'au moment où il pourrait rentrer, comme clerc, dans le corps des chanteurs: ce qu'il fit en effet, mais non sans manifester bientôt quelques velléités d'indépendance. Le 14 mars 1526 nous voyons les chanoines lui infliger une retenue «pour s'être absenté sans congé». Trois ans plus tard, il avait quitté leur service pour celui du Pape. Désigné comme «nouvellement reçu» dans la liste des chanteurs de la Chapelle pontificale, le 10 janvier 1529, il n'y figure plus au mois d'octobre 1532[5]. Vermont le jeune quitta donc Rome juste au moment de la mort de Vermont l'aîné, et son retour à Paris n'eut probablement pas d'autre but que celui de recueillir la succession de son parent: il le remplaça en effet immédiatement dans la Chapelle-musique du Roi, où le compte de 1532—1533 le range parmi les chantres «tailles». Il en faisait encore partie, non plus comme chanteur, mais comme «chapelain des hautes messes», en 1547. Possesseur depuis 1539 d'un bénéfice de «chapelain perpétuel» à la Sainte-Chapelle, Pierre Vermont le jeune mourut en 1558[6].

1) Archives Nationales, L. 621 et LL. 625.

2) Fétis, *Biographie des musiciens*, t. III, p. 28, article Divitis.

3) Nous rappelons encore une fois ici que la date de l'année changeait à Pâques et que par conséquent les mois de janvier, février et mars 1532, compris dans le compte de Benigne Seuré, ne précédaient pas, mais suivaient, les mois d'avril à décembre 1532.

4) LL. 623, fol. 91 v° et 126 v°. Il est appelé dans ce dernier article Pernot Vermont, diminutif de son prénom.

5) Haberl, *Die römische Schola cantorum* ... 1888, p. 73, 74.

6) Archives Nationales, LL. 630.

Les recueils d'Attaingnant des années 1533 et 1534 contiennent plusieurs morceaux de musique religieuse portant le nom de «Vermont primus». Quelques chansons accompagnées seulement du nom: Vermont, sans addition de surnom, pourraient être attribuées au second Pierre Vermont[1]; il faut remarquer cependant que la chanson «Ce n'est pas trop», contenue dans le recueil de *Trente et une chansons musicales*, publié par Attaingnant en 1529[2]) porte bien la suscription: «Vermont primus», par laquelle on voit que ce musicien ne s'est pas borné à la composition religieuse.

Nous n'avons plus à relever, dans le compte de 1532—1533, qu'un seul nom, celui d'Etienne Vitecoq ou Vitercoq, — la première de ces deux versions devant être préférée, comme celle de sa propre signature[3]. Déjà chantre de la Chapelle-musique du Roi en 1529, il l'avait quittée avant 1547, pour se retirer à Rouen, où il possédait une chapellenie à la cathédrale. Les comptes de la fabrique de cette église mentionnent en 1549—1550 un paiement de 7 livres «à Me Etienne Vitecoq, chapelain, pour avoir composé un livre de musique[4]». Nous n'avons retrouvé aucune de ses œuvres.

Malgré les voyages de François Ier, ses entrevues avec d'autres souverains, et les échanges artistiques qui pouvaient en résulter, sa Chapelle conservait un caractère exclusivement national. Les Patye, qui étaient de Cambrai, et par conséquent, à cette date, sujets de l'Empereur, et Amaury de Longastre, dont le nom sonne à la manière d'une traduction de l'anglais, paraissent seuls étrangers dans cette liste de 1532—1533 où, contrairement à l'usage contemporain des autres chapelles, n'apparaît aucun nom italien, espagnol ou franchement flamand. Il est certain que le répertoire, comme le personnel, était alors composé d'œuvres d'auteurs français, celles qui précisément sortaient en abondance des presses d'Attaingnant. Par les nombreux recueils de ce doyen de la typographie musicale française, il est aisé de se représenter ce que les musiciens de François Ier faisaient entendre à leur maître.

---

1) Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 904, 905.

2) Nous avons dit plus haut qu'une réimpression complète de ce recueil forme la 5e livraison de la collection de M. Expert, *les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*.

3) Le catalogue n° 68 de la librairie Ernest Dumont (1897) mentionnait (n° 493) un reçu avec signature d'Etienne Vitecoq, chantre de la chapelle du Roi, du 4 décembre 1529.

4) Archives départementales, Seine-Inférieure, G. 2545. — La Normandie était probablement la province natale de Vitecoq; du moins son nom y était-il porté, à la même époque par d'autres individus: parmi les fournisseurs du Roi de France à Boulogne sur mer en 1532, l'on remarque un Jacques Vitdecoq, marchand de bois. (Le P. Hamy, *Entrevue de François Ier*, etc., p. LXXXI).

A l'égard de la biographie de ces artistes, et pour l'histoire de la profession musicale, il n'est pas inutile d'appeler l'attention sur les émoluments attachés à leur emploi. Dans les textes de cette époque, tous les paiements sont évalués en livres tournois. Cette monnaie, qui tirait son nom de la province de Tours, d'où son usage s'était répandu, était une «monnaie de compte», c'est-à-dire une monnaie idéale, imaginée dans la comptabilité administrative ou commerciale pour parer aux inconvénients de la multiplicité des types monétaires courants, et de laquelle il était entendu qu'on lui attribuait un poids fixe d'argent fin. Ce poids équivalait pour la livre tournois à celui de notre franc actuel: mais, d'après les calculs de Leber, le pouvoir de l'argent était au XVIe siècle sextuple de ce qu'il est aujourd'hui, en sorte que les traitements de 300 et de 240 l. t., attribués aux chantres en 1532—1533 représentaient respectivement 1800 et 1440 francs de notre monnaie. Claudin de Sermisy touchait la valeur de 2400 francs pour ses gages, 6480 pour la nourriture et entretien des enfants, 1440 pour l'entretien des livres et le recrutement des chantres. La dépense totale du compte de Benigne Seuré atteint une somme égale à 57480 francs de notre monnaie.

Rien, dans ce compte, n'indique le nombre des enfants qu faisaient partie du chœur de musique de la Chapelle du Roi, et dont l'instruction et l'entretien étaient confiés à Claudin de Sermisy. D'après le compte des funérailles de François Ier, ils étaient en 1547 au nombre de six, et portaient le titre de «pages».

II. Compte de 1619.

Le compte de la Chapelle-Musique du Roi (Louis XIII) pour l'année 1619 occupe les pages 82 à 107 d'un registre intitulé: «Menuz plaisirs, affaires et nécessitez de la Chambre du Roy pour l'année finie le dernier decembre mil six cens dix neuf», qui est conservé à la Bibliothèque Nationale, parmi les manuscrits français, fonds Clairambault, 808. A la suite du compte de la Chapelle, on trouve dans ce registre le compte de la musique de la Chambre du Roi, dont nous réservons la publication pour un autre travail. Comme pour le document précédent, nous retrancherons du texte original les répétitions inutiles, et nous traduirons en chiffres arabes les indications données en toutes lettres ou en chiffres romains.

Gaiges des chantres de la Chappelle de musicque de Sa Majesté, payez par Mre Phelippes de Baigneaulx premier tresorier et comptable pour ladicte année de ce compte 1619 ainsy qu'il s'ensuyt.

A Mre Christophe de Lestang evesque de Carcassonne, Me de la chappelle de Musicque du Roy la somme de 1200 livres tournois à luy ordonnée par ledit roolle cy devant rendu pour ses gaiges à cause de ladite charge durant l'année 1619 de

laquelle somme de 1200 livres ledict premier tresorier luy en a faict payement comptant comme appert par quatre ses quictances signees de sa main,... cy 1200 l. t.

Semestre de janvier.

A Nicollas Formé soubs maistre ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 900 livres tournois à luy ordonnée... pour ses gaiges à cause de son dict estat et par luy desservy durant ledict semestre de janvier de ladicte année 1619 de laquelle somme de 900 livres ce dict premier trésorier luy en a faict payement comptant comme dudict payement appert par deux ses quictances signées de sa main. . . . . 900 l. t.

Audict Formé soubz M^e de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté ayant la charge des enfans de lad. chappelle de Musicque, la somme de 2400 livres tournois pour la nourriture et entretenement tant des enfans ordinaires que extraordinaires qui ont servy en ladicte chappelle durant led. semestre de janvier de lad. année de ce compte 1619 de laquelle somme de 2400 l. ce dict premier tresorier luy a faict payement comptant . . . . 2400 l. t.

A Christofle Laboureau chantre ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier de ladicte année de ce compte 1619, de laquelle somme, etc. . . . . 450 l. t.

A Abraham Langlois aussi chantre ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant le dict semestre de janvier, etc. . . . . 450 l. t.

A Mathieu Pasquier chantre de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier, etc . . . . 450 l. t.

A Ysaac Moncuyt aussi chantre de ladicte chappelle de musicque pareille somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et charge durant ladicte demye année de ce compte, etc . . . . 450 l. t.

A Jehan Daneau, aussi chantre de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier . . . . 450 l. t.

A Pierre David aussi chantre de ladicte Chappelle de sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier . . . . 450 l. l.

A Eustache Asseline aussi chantre de ladicte chappelle de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office durant ledict semestre de janvier . . . . 450 l. t.

A Paul Auger aussi chantre de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat par luy desservy durant ledict semestre de janvier . . . . 450 l. t.

A Nicollas Pelletier aussy chantre de ladicte chappelle de musicque la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office durant ledict semestre . . . . 450 l. t.

A Jehan La Vignette aussi chantre de ladicte chappelle la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . 450 l. t.

A Mathias Balifre aussi chantre de ladicte Chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . 450 l. t.

A Jehan Pillet, chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t.' à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office appartenant et par luy desservy durant ledict semestre . . . 450 l. t.

A Jehan Du Camp aussi chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musicque la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges, etc. . . . . 450 l. t.

A Jehan Casaux aussi chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté, la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Estienne Carmon aussi chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté, la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Anthoine Outrebon chantre ordinaire de lad[e] chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant la demye année de ce compte . . . . 450 l. t.

A Marcel Cayty joueur de cornet de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Simon Lescuier chantre ordinaire de lad. chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et charge durant ledict semestre. . . . . 450 l. t.

A Claude Boucher chappellain de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Jacques Chanterel clerc et sommier de lad. chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 500 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges et assçavoir la somme de 300 livres pour ses gaiges de clerc et 200 livres pour ceulx de sommier à cause desdictx estats et par luy desserviz durant ledit semestre. . . . . 500 l. t.

A René Vallin clerc ordinaire de lad. chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 300 l. t.

A Jehan Fremin, clerc ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 75 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . 75 l. t.

A François Richard precepteur pour les lutz [luth] des enfans de ladicte chappelle de musicque de 'sadicte Majesté la somme de 300 livres t[s] à luy ordonnée . . . . 300 l. t.

A Simon Hurez notteur ordinaire de la musicque de Sa Majesté la somme de 15 livres t. à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . 15 l. t.

A Jehan Dannel fourrier de ladicte chappelle... la somme de 100 livres tournois... pour ses gaiges . . . . 100 l. t.

A Martin Le Febure lavandier ordinaire de la chappelle de Sa Majesté la somme de 75 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . 75 l. t.

A René Vallin et Jacques Chanterel clercs et sommiers de ladicte chappelle... la somme de 75 livres tournois à eulx ordonnée... pour avoir fourny de luminaire à ladicte chappelle durant ledict semestre. . . . . 75 l. t.

A Melchior Arnaud chantre de la chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges. . . . . 450 l. t.

Somme des gaiges des chantres du semestre de janvier . . . . 14800 l. t.

Semestre de Juillet.

A M[e] Eustache Picot soubz m[e] de la chappelle de musicque du Roy la somme de 600 livres tournois pour ses gaiges ordinaires à cause de son dict estat et par luy desservy durant ledict semestre de juillet de ladicte année 1619, de laquelle somme ce dict premier tresorier luy en a faict payement comme dudict payement appert par deux ses quictances signées de sa main, etc. . . . . 600 l. t.

Audict Picot soubz M[e] de la musicque de ladicte chappelle de Sa Majesté la

somme de 2400 livres tournois à luy ordonnée pour la nourriture et entretenement des enfans de musicque servans à ladicte chappelle durant ledict semestre de juillet . . . . 2400 l. t.

A François Ponchon chantre de la chappelle de musicque du Roy au nom et comme procureur fondé de procuration de Mathieu Granier cy devant soubz Me en datte du 12e jour d'aoust 1619 la somme de 300 livres t. a luy ordonnée à cause de la pention par luy reservée sur les gaiges dudict estat de soubz Me de ladicte musicque de laquelle somme de 300 livres payement luy en a esté faict comptant par cedict premier tresorier, etc. . . . . 300 l. t.

A Christofle Laboureau chantre de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges nourriture et despence à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . 450 l. t.

A Estienne Carmon chantre ordinaire de ladicte Chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . 450 l. t.

A Nicolas Gougelet aussy chantre de ladicte Chappelle... la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . 450 l. t.

A Me Louis Bounien, chantre de ladicte chappelle... la somme de 450 l. ts à luy ordonnée pour ses gaiges à cause dudict estat et par luy desservy. . 450 l. t.

A François Ponchon aussi chantre de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A François Gallemand aussi chantre de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Pierre David, chantre ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges de son dict estat et office appartenant et par luy desservy durant ledict semestre . . . . 450 l. t.

A Abraham Langlois, chantre ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. l.

A Me Eustache Asselyne aussi chantre ordinaire de la chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 l. ts à luy ordonnée pour ses gaiges . . . 450 l. t.

A Anthoine Oultrebon aussi chantre ordinaire de la chappelle... la somme de 450 l. ts à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Mathieu Balifre aussi chantre de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Jehan Loyal aussi chantre de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Me Louis de La Haye chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 450 livres t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office et par luy desservis durant ledict semestre de juillet de ladicte année. . . . . 450 l. t.

A Leonor de Facq aussi chappellain de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Marcel Cayty joueur de cornet de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges ordinaires. . . . . 450 l. t.

A Nicolas Thienot chantre de la chappelle de musicque du Roy la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Simon Lescuyer chantre ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Louis Renes chantre ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Pierre Moreau chappellain et chantre de la chappelle de musicque de Sa Majesté, la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A François de Sailly chantre ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . 450 l. t.

A Jehan Fleurette clerc et sommier ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté la somme de 500 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges, assçavoir 300 l. t. pour ses gaiges de clerc et 300 livres tournois pour ses gaiges de sommier à cause desdictz estatz et par luy desserviz durant ledict semestre de juillet 500 l. t.

A Jehan Le Febure aussi clerc ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 300 l. t. à luy ordonnée . . . . 300 l. t.

A René Saman precepteur pour les luctz [luths] des enfans de ladicte chappelle de Sa Majesté la somme de 300 l. t. à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A Claude Pellerin fourrier de ladicte chappelle la somme de 100 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges... de laquelle somme de 100 l. t. payement en a esté faict comptant par cedict premier tresorier à sçavoir à Simon Lescuier chantre ordinaire de ladicte chappelle de musicque de Sa Majesté au lieu et place dudict Pellerin la somme de 50 livres pour les mois de juillet, août et septembre de ladicte demye année de ce compte et audict Pellerin la somme de 33 livres 6 sols 8 deniers tournois pour les mois de novembre et decembre de ladicte demye année... et pour le surplus montant 16 livres 13 solz 4 deniers n'en a esté payé aucune chose par cedict premier tresorier faulte de fondz, pour cecy ladicte somme de 83 l. 4 s. 8 d. t

A Simon Hurez notteur ordinaire de ladicte chappelle... la somme de 15 livres t. à luy ordonnée pour ses gaiges... sur laquelle somme de 15 livres tournois ledict premier tresorier luy a payé comptant la somme de 12 l. 10 sols... et pour le surplus montant la somme de 50 sols n'en a esté payé aucune chose par cedict comptable faulte de fonds . . . . 12 l. 10 s. t.

A Martin Lefebure lavandier ordinaire de la chappelle... la somme de 75 l. t. luy ordonnée pour ses gaiges . . . . 75 l. t.

A Jehan Le Febure et Jehan Fleurette clercs de ladicte chappelle... la somme de 75 l. ts à eulx ordonnée pour le luminaire par eulx fourny durant ledict semestre. . . . . 75 l. t.

A Jehan Fremyn clerc ordinaire de la chappelle... la somme de 87 l. 10 solz tournois à luy ordonnée pour ses gaiges... durant ledict semestre. . . . . . 87 l. 10 s.

A Melchior Arnauld chantre de ladicte chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . 450 l. t.

Somme des gaiges durant ledict semestre de juillet . . . . . . 13800 l. 6 s. 8 d.

Ainsi que nous l'avons fait pour le premier document, nous grouperons ici quelques notes biographiques sur les deux sous-maîtres et sur quelques-uns des musiciens mentionnés dans le compte de 1619.

Fétis n'a fait place ni à Formé, ni à Picot, dans sa Biographie universelle des musiciens, bien qu'il les connût tous les deux, et qu'il eût nommé au moins le premier plus d'une fois[1]. Avant Fétis, Sauval et Morand avaient donné de courtes notices sur ce musicien[2]; depuis, ont

1) Dans l'article Du Caurroy de la *Biographie des musiciens*, t. II, p. 222, et dans la *Revue musicale*, t. XII, 1832, p. 259.

2) Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, t. I, p. 326. — Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, 1790, p. 296.

paru l'article du Dictionnaire de Jal[1]), et deux études spéciales qu'il nous suffira de résumer brièvement[2]).

Nicolas Formé était né à Paris en 1567. Le 4 juillet 1587 il fut reçu à la Sainte-Chapelle en qualité de chantre clerc. Doué d'une voix de haute-contre dont l'on vantait la «justesse admirable», il entra dès 1592 au service du roi où il remplit d'abord les fonctions non musicales de «chapelain de l'oratoire», et où il finit par succéder, le 7 août 1609, à Eustache du Caurroy, dans l'emploi de sous-maître de la chapelle-musique. La bienveillance dont l'avait honoré Henri IV devint une véritable faveur dès que Louis XIII fut en âge de témoigner du goût très vif qui était chez lui inné pour la musique. En 1625, le jeune roi gratifia Formé d'un riche bénéfice, l'abbaye de Reclus au diocèse de Troyes, et le 11 novembre 1626, d'un canonicat à la Sainte-Chapelle. Les registres de cette chapelle et les pièces historiques publiées par Félibien[3]) jettent un jour fâcheux sur la vie privée du chanoine musicien. D'autres témoignages achèvent de le rendre personnellement peu sympathique, en nous parlant de son avarice, et de la suffisance avec laquelle il admirait lui-même ses propres ouvrages. Il mourut à Paris le 27 mai 1638, et fut inhumé en l'église St. Germain l'Auxerrois, où l'on grava l'épitaphe suivante sur une plaque de marbre fixée à un pilier, devant sa tombe:

Cy gist Nicolas Formé, vivant abbé de Notre-Dame de Reclus et chanoine de la Sainte-Chappelle de Paris, lequel a servy très dignement Henry le grand et Louis XIII[e] l'espace de vingt-huit années en la charge de soubs maistre et compositeur de la musicque de sa chapelle. L'avantage qu'il a eu sur tous les autres de sa profession luy a fait meriter non seulement l'approbation publique mais encore une estime si particuliere de Sa Majesté qu'elle a voulu luy faire l'honneur de garder elle mesme ses œuvres. Il a rendu son ame à Dieu le 27[e] may 1638 en la 71[e] année un mois et un jour de son age. Priez Dieu pour son ame.[4])

La phrase de cette épitaphe disant que Louis XIII voulut garder lui-même les œuvres de Formé est une allusion à ce fait rapporté par Sauval, qu'après la mort de son musicien favori, le Roi fit enlever chez lui ses œuvres par un exempt de ses gardes, et les enferma dans une

1) Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1867, p. 592.

2) *Un oublié de Fétis, Nicolas Formé*, par Michel Brenet, dans les Archives historiques, artistiques et littéraires, 1[ère] année, 1889—1890, p. 64 et suiv. — *Un chanteur-compositeur de musique sous Louis XIII, Nicolas Formé*, par Henri Quittard, dans la Revue musicale, année 1903, p. 362 et suiv. — *Une composition française du XVII[e] siècle à deux chœurs*, par le même, idem, 1904, p. 275.

3) Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, t. V, Preuves, p. 78.

4) Le tombeau de Formé n'existe plus. Nous donnons le texte de cette épitaphe d'après le Ms. fr. 8219 de la Bibliothèque Nationale, p. 947. Le blason qui l'accompagne est peu lisible. Il semble écartelé, aux 1 et 4 d'azur à 3 poissons (?) d'argent, aux 2 et 3 de sable à une merlette (?) d'argent, et fascé d'azur à trois molettes d'or.

armoire dont il avait seul la clef, et d'où il les retirait pour les faire chanter devant lui. Lorsque le Roi mourut, ajoute le vieil historien, ces volumes passèrent «avec tous les meubles de son appartement, à Jean de Souvré, en sa qualité de gentilhomme de la chambre, et tombèrent entre les mains de Jean Villot, sous-maître de la chapelle, qui en fit son profit» [1]).

Cette double anecdote, de la saisie des œuvres par ordre du Roi, et de leur utilisation par un autre compositeur, explique pourquoi l'on connaît aujourd'hui si peu de musique de Formé, et pourquoi même ses contemporains en étaient mal informés: car Mersenne, notamment, déclare n'en avoir point entendu, et n'en pouvoir parler que par le récit d'autrui [2]). Deux œuvres seulement de Formé paraissent avoir été imprimées; l'une, qui n'a pas été retrouvée jusqu'ici, était «une messe en contrepoint simple par b mol à quatre parties séparées», dont on lit l'annonce dans un ancien catalogue de Ballard [3]); l'autre est une messe à huit voix en deux chœurs, qui parut en 1638, l'année même de la mort de son auteur, chez Pierre Ballard, avec un pompeux titre latin et une dédicace française non moins pompeuse, au Roi:

Æternæ Henrici Magni, Gallorum Navarrorumque Regis Potentissimi ac Clementissimi Memoriæ, et Ludovici Justi ejus filii, Gallorum Navarrorumque Regis Christianissimi, atque Invictissimi, Nicolaus Formé, Regiæ Musicæ præfectus, Missam hanc duobus choris ac quatuor voc. compositam, vovet et consecrat. — Si quid novisti rectius isti, candidus imperti; si non, his utere mecum. Horatius, Epist. 6. — Ex officina Petri Ballard in musicis typographi Regii 1638. Cum privilegio Regis. [4])

Au Roy. — Sire, l'estime que Vostre Maiesté a voulu faire de mes estudes en musique, a fait naistre à toute la France le desir de les voir et de les ouïr: et m'ayant mis dans la necessité de les publier, je n'ay point apréhendé une trop grande lumière pour les exposer en veue, puisqu'ayant eu l'honneur de paroistre devant V. M. et d'en souffrir heureusement l'esclat, elles peuvent desormais regarder le Soleil en asseurance. Ceux qui trouvent des defauts en tout ce qui naist en ce siecle, et ne se donnent point d'autre occupation que d'en médire, seront obligez de priser ce qui ne se peut reprendre sans contredire V. M. puisqu'elle les a trouvés agreables: son authorité et l'intelligence qu'elle a des sciences les obligeant à la modestie, convaincra leur jugement pour me le rendre favorable. Le seul blasme que l'on peut m'imposer est la liberté que je prends de m'adresser à V. M., advouant que c'est trop cherir un chetif ouvrage que de l'offrir à vostre piété, et desirer une trop ample récompense pour un si petit travail que de vouloir qu'elle en reçoive les premiers fruits. Je m'accuse humblement de cette faute: mais je me sens obligé de la commettre ayant eu l'honneur d'avoir esté dix-huit ans au service du feu Roy Henry le Grand Vostre Père, de très heureuse et glorieuse memoire, et vingt huit années dans l'humble servitude et continuelle obéissance en la maison de V. Auguste Majesté, où j'ay eu le bonheur de servir ce temps en la musique de sa chappelle, sous les souhaitables faveurs de l'honneur

1) Sauval, *Histoire et Recherches des antiquités de Paris*, t. I, p. 326.
2) Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, première préface.
3) A la fin de la messe de Mignon, Laetitia sempiterna.
4) Bibliothèque Sainte-Geneviève. — En 9 parties séparées, in-4°.

de ses commandements, dont la gloire me fait en toute humilité sousmettre aux pieds de V. M. comme le plus humble de ma profession, et le moindre de ses fidelles sujets. Formé.

M. Quittard a donné de cette messe une analyse intéressante, où sont élucidées les questions relatives au traitement de la composition à deux chœurs, que Formé semble bien avoir introduit en France[1]).

Il existe en outre de Formé un *Magnificat* inédit à quatre voix, également dédié au Roi, et dont une belle copie à reliure fleurdelisée[2]), — l'exemplaire même, probablement, qui fut présenté à Louis XIII, — se trouve à la Bibliothèque Nationale, avec ce titre et cette dédicace:

Le Cantique de la Vierge Marie selon les Tons ou Modes usités en l'Eglise, mis à quatre Parties, et dédié au Roy par Nicolas Formé soubsmaistre et compositeur de Musique en la Chappeile de sa Maiesté.

Au Roy. — Sire, voyant que Vostre Maiesté prend un si singulier plaisir aux parolles de devotion mises en musique, à l'exemple de ce Prince invincible que Dieu trouva selon son cœur, qui mesloit ordinairement l'harmonie des voix et des instrumentz aux actions de graces et louanges continuelles qu'il rendoit au Seigneur des armées; j'ay pensé qu'elle n'auroit point desagreable le Cantique de la Saincte et bien heureuse Vierge, que j'ay traicté le plus simplement et naïfvement qu'il m'a esté possible suivant la profession en laquelle de longtemps j'ay l'honneur de servir V. M. en sa chapelle. L'ardente affection et reverence que vous portez à ceste Royne des cieux protectrice de V. M., de vostre Royaume, et des Roys vos prédécesseurs qui ont imploré son ayde, m'ont donné l'asseurance de vous l'offrir en toute humilité, comme au plus grand Roy de la terre, à qui je dois avec la vie une perpétuelle obéissance et toute sorte de servitude, puisque mon bonheur m'a faict naistre de V. M., Sire, le tres humble et tres obeyssant serviteur et subject. Formé.

Cette dédicace semble rapporter la composition de l'ouvrage à l'époque du célèbre «Vœu de Louis XIII» (1630). Il serait difficile d'asseoir un jugement complet sur le talent de Formé, d'après ces deux seules compositions. On peut simplement dire qu'elles sont des monuments intéressants d'une période transitoire et un peu effacée de notre histoire artistique, — période intermédiaire entre celle du contrepoint vocal, et celle de la basse continue.

Le collègue de Formé à la chapelle-musique du Roi, Eustache Picot, est encore moins connu de nos jours, bien qu'il ait obtenu la même renommée et les mêmes distinctions. Mersenne, Gantez, l'abbé de Marolles, nomment ensemble Picot et Formé, parmi les «excellents musiciens» qui ont «laissé de beaux ouvrages»[3]). Eustache Picot était né en 1575[4]),

1) *Une composition française du XVIIe siècle à deux chœurs*, Henri Quittard, dans la Revue musicale, 1904, p. 275 et suiv.

2) Ms fr. 1870, in 4 sur papier de 56 ff. de musique notée, et 3 ff. non chiffrés pour le titre et la dédicace.

3) Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, première préface. — Gantez, *L'entretien des musiciens* (1643), édit. Thoinan, p. 84. — Michel de Marolles, *Discours sur l'excellence de la ville de Paris* (1657), impr. dans ses Memoires, 2e édit., 1755, t. III, p. 207.

4) Cette date résulte de son épitaphe, qui sera reproduite plus loin.

vraisemblablement en Normandie. Il était «chantre et clerc de semaine» à la cathédrale d'Evreux en 1592, lorsqu'il se fit associer au «Puy de musique» dont la fondation en cette ville remontait juste à l'année de sa naissance[1]). Le 9 mai 1601 il fut nommé maître de musique des enfants de la cathédrale de Rouen; il occupa ce poste jusqu'à l'année 1604[2]). Nous ignorons à quelle date il succéda, comme sous-maître de la Chapelle-musique du Roi, à Mathieu Garnier ou Granier; il résulte d'un article du compte de 1619 que ce dernier vivait encore à cette époque et s'était réservé, comme «cy devant soubs maistre» une pension de 300 livres, à prendre sur les gages de Picot, son successeur. Toujours est-il qu'en 1620 les services de Picot paraissaient déjà assez anciens pour mériter à la fois deux de ces récompenses qui coûtaient si peu à la générosité du Roi, puisqu'elles ne consistaient qu'en collations de bénéfices ecclésiastiques dont ensuite le possesseur avait quelquefois à réclamer la jouissance à des chapitres récalcitrants: ce fut-ce qui arriva à Picot, lorsque, à l'occasion de sa «joyeuse entrée» à Poitiers, le 20 août 1620, Louis XIII l'eût gratifié d'une prébende en l'église St.-Hilaire de cette ville[3]). Quelques mois auparavant, un don meilleur lui avait été octroyé; le 2 mai 1620, il était devenu chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris[4]). Dès lors son temps et son talent allaient se partager entre le service du roi et celui de la Sainte-Chapelle, qu'il mena de front jusqu'à sa mort.

D'autres faveurs encore lui étaient accordées, dont l'une au moins paraît assez singulière: par un brevet de 1634, Louis XIII lui accorda, en partage avec Mathieu Maresse, «porte-manteau ordinaire du Roi», le privilège d'un marché avec boucherie, établi à Paris, place Dauphine, dans le voisinage de la Sainte-Chapelle, à la condition «de parachever ladite place ainsy qu'elle est desjà commencée, et de mettre en bonne et deue reparacion le canal de la fontaine cy devant ediffiée, un bassin pour recevoir les eaues des conduites, et soupiraux pour desgorger ledit bassin»[5]). Puis, le Roi lui avait donné, comme à Formé, une abbaye, — l'abbaye de Chalivoy[6]). — Eustache Picot se fit honneur d'employer en donations et fondations religieuses et musicales une part des gains

1) Bonnin et Chassant, *Puy de musique érigé à Evreux*, etc., 1837, p. 51.

2) Archives départementales, Seine-Inférieure, G. 2974. — Langlois, *Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, dans le Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen, année 1850, p. 225. — Collette et Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, 1892, p. 121.

3) Archives départementales, Vienne, G 542.

4) Archives nationales, LL. 630, p. 246.

5) Archives de l'Assistance publique de Paris; document cité dans la Revue historique, nobiliaire et biographique, nouvelle série, tome VII, 1872, p. 348.

6) Abbaye de cisterciens, au diocèse de Bourges.

que lui avaient procuré ses emplois et ses prébendes; en même temps il avait soin d'assurer une prolongation d'existence à quelques-unes de ses œuvres. Etablissant à Evreux, — sa première résidence, — la célébration annuelle, en la cathédrale, de prières à la Vierge, il avait stipulé qu'elles seraient chantées avec la musique composée par lui à cette intention[1]). Il fit de même en instituant une procession à célébrer chaque année, le jour de Pâques, avant matines, à la Sainte-Chapelle. Ce fut le 11 décembre 1641, en l'assemblée des chanoines, qu'il en annonça la fondation; il versa l'année suivante le capital nécessaire, 3000 livres[2]). Un contrat passé le 17 septembre 1642 par devant deux notaires régla minutieusement tous les détails liturgiques et musicaux de la cérémonie. Le texte en fut transcrit dans le livre des fondations de la Sainte-Chapelle, sous ce titre:

«Ordo processionis quæ quotannis fieri debet, in honorem Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi, sub aurora diei Paschæ, in Ecclesia Sanctæ Capellæ Parisiensis. A D. Eustachio Picot, presbitero, dictæ Ecclesiæ Canonico, Calvij montis Abbate, nec non Regiæ Capellæ Musicæ primo Præposito fundatæ.»

Après avoir réglé les préséances et l'ordre de marche des membres du clergé dans cette procession, le texte s'occupe du chant:

Interea Dominus Cantor, cum suo Subcantore, et duobus Capellanis a dicto Domino Cantore demandatis inchoabunt, Paratum cor meum, ut infra: Et ut nihil a parte fundatoris deficiat, quo minus fundatio haec devotè et strictè executioni demandetur. Musicam gravem et diei congruam composuit, ut videre est in libellis quos prælo excudi curavit. Quam Musicam in posterum nemo mutare, corripere aut producere poterit, ea enim est mens fundatoris, is animus, ut qualis est talis in futurum decantetur. Secundus versus a Domine Cantore, cum suis assistantibus ministris cantabitur ut in libellis notatur. Tertius a choro conjunctim cum organo ea melodia qua primus et sic alternatim usque ad quintum versum psalmi inclusive...

Les divers chants dont l'exécution était ainsi prescrite, et qui devaient se chanter partie en plain-chant, partie en «faux-bourdon», partie en chœur avec l'orgue, selon la composition de Picot, étaient: le psaume *Paratum cor meum*, avec le *Gloria Patri*; le verset *Surrexit Dominus* et le repons *Christus resurgens*; l'*Ave verum*; le chant au Saint-Sacrement *O pretiosum*; le *Domine salvum*; le *Regina cœli*[3]).

La musique de Picot pour cette procession avait été imprimée, et le fut de nouveau en 1677 en conséquence d'une décision de l'assemblée des chanoines de la Sainte-Chapelle; on lit en effet dans les registres capitulaires, à la date du 16 juin 1677: «Ce jour la Compagnie en conséquence de la déliberation du 21 avril audit an de faire imprimer de nouveaux exemplaires tant du chant que du texte de la procession de

1) Archives de l'Assistance publique, idem.
2) Archives Nationales, LL. 603, fol. 71 et 96.
3) Bibliothèque Mazarine. Ms 3339, Obituaire de la Sainte-Chapelle, f. 13.

feu Mons. Picot, a prié Monsieur Dongois[1]) de prendre le soing d'en faire imprimer cinquante exemplaires de chaque partie et d'en faire dresser l'ordre par le maître de musique»[2]). Toutes les clauses de cette fondation de Picot s'exécutaient encore exactement à la veille de la Révolution, et sa musique, qui semblait, aux contemporains de Gluck, «n'être à proprement parler qu'un simple plain-chant mesuré»[3]), se chantait toujours à la procession de Pâques. Elle n'est cependant pas parvenue jusqu'à nous, pas plus que les autres compositions de Picot, celle, par exemple, qu'il dirigea au service funèbre de Louis XIII, en 1643, et par laquelle «il émut grandement l'assistance»[4]).

Eustache Picot mourut à Paris, le 26 juin 1651. L'inscription suivante fut gravée sur le cercueil de plomb qui contenait ses restes mortels:

> Cy gist le corps de feu messire Eustache Picot, vivant conseiller et aumonier du Roy, maître de musique de sa chapelle, abbé de Chalivoy et Chanoine de la Sainte-Chapelle royalle du Palais, qui décéda le XXVje jour de juin 1651 agé de 76 ans. Requiescat in pace.[5])

Avec sa musique et ses 3000 livres, Picot avait donné à la Sainte-Chapelle, pour servir à la même procession, un dais de satin blanc et «un pied de soleil[6]) en argent doré». Par son testament, il légua à l'Hôtel-Dieu de Paris 150000 livres en numéraire qu'il tenait sous son escalier et dont il désigna la cachette[7]).

Les noms de quelques-uns des musiciens placés en 1619 sous les ordres de Formé ou de Picot seront rappelés ici dans l'ordre alphabétique.

Eustache Asseline figure encore en 1631 parmi les chantres de la chapelle-musique du Roi. Nous ne l'y voyons plus en 1638.

Paul Auger[8]) était en 1619 au début d'une carrière brillante. Il passa du service de la Chapelle à celui de la Chambre du Roi, y devint «surintendant», et fut en même temps «Maître de la musique de la Reine-Mère«. Par ses fonctions comme par ses compositions, qui consistent en Airs avec luth, chantés dans les ballets de la cour, Auger appartient donc moins au sujet de notre étude actuelle qu'à l'histoire de la musique de la Chambre du Roi. Fétis a indiqué pour sa mort la date du 24 mars 1660[9]). Jal a publié d'utiles renseignements sur sa famille[10]).

---

1) L'un des chanoines. 2) Archives nationales, LL. 605, fol. 177 v°.
3) Journal de Paris, du 8 janvier 1788.
4) Mss de Bêche, cités par Thoinan dans son édition de Gantez, p. 84.
5) Archives nationales, LL. 630, p. 246.
6) Ostensoir. 7) Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, p. 215.
8) Son nom est orthographié Auget dans quelques documents. Il signait Auger.
9) Fétis, *Biographie des musiciens*, t. I, p. 170.
10) Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 82.

Mathias Balifre, né à Paris le 3 novembre 1585, était fils de Claude Balifre, auquel il succéda en 1625 comme maître des enfants de la musique de la Chambre. Il mourut à Paris en 1642[1]).

Marcel Cayty était déjà en 1604 en possession de l'emploi de «joueur de cornet de la chapelle de musique du Roi». Il figure encore en cette qualité sur l'état de 1631, où se remarque aussi le nom de Jean Daneau[2]).

Jehan Ducamp, «chapelain ordinaire» en 1619, avait appartenu à la Chapelle comme chantre basse-contre sous Henri III et Henri IV. En 1589, il avait été l'un des juges du Puy de musique d'Evreux[3]).

Jehan Fleurette, clerc et sommier en 1619, était un ancien clerc de chapelle de Marie de Médicis, dont il avait quitté le service en 1604[4]).

François Galleman, chantre de la Chapelle dès le règne de Henri IV, figure encore sur l'état de 1631. Il manque en 1638.

Nicolas Gougelet était en 1605 clerc de la Sainte-Chapelle. Le 23 mars de cette année, les chanoines lui accordèrent un congé «pour aller au service du Roi», en stipulant que cette permission était donnée «sans tirer à conséquence». Mais, quelques années après, la situation se prolongeant, et Gougelet prétendant cumuler les fonctions de chantre et chapelain de la Chapelle-musique du Roi avec celles de maître de grammaire des enfants de la Sainte-Chapelle et de curé de la Basse Sainte-Chapelle, les chanoines de cette église le mirent en demeure d'opter entre leur service et celui du Roi. Toute une procédure s'ensuivit, qui se termina par la victoire de Gougelet: le 26 mars 1614, les chanoines durent lui accorder la dispense de résidence, à cause de son service à la chapelle du Roi. Il y chantait encore la basse-contre en 1631[5]).

Christophe Laboureau, clerc chantre à la Sainte-Chapelle de 1586 à 1590, devint chapelain de l'oratoire du Roi en 1592, puis chantre de la Chapelle-musique, où il servait encore en 1631[6]).

Louis de la Haye était chapelain ordinaire de la Chapelle du Roi, lorsqu'il fut gratifié en 1610 d'une prébende de chapelain perpétuel à la Sainte-Chapelle. Il fut revêtu en 1636 de la dignité de Chantre, qui était la seconde dans la hiérarchie de cette église[7]).

Abraham Langlois fit partie, comme basse-contre, de la musique particulière de la reine Anne d'Autriche.

---

1) Jal, ouvr. cité, p. 99.
2) Archives nationales Z 1a, 486.
3) Bonnin et Chassant, *Puy de musique d'Evreux*, p. 35.
4) Bibliothèque nationale, Ms. Clair. 837, p. 3374.
5) Archives nationales, LL. 601 et L. 620.
6) Archives nationales, LL. 600, et Z 1a, 486.
7) Archives nationales, LL. 601 et 602.

Jehan de La Vignette et Isaac Maucuit figurent encore comme chantres sur l'état de la Chapelle en 1631. Ce dernier fut récompensé de ses services par le don d'un canonicat en l'église de Saint-Quentin[1].

Antoine Oultrebon, né au château royal de Fontainebleau, dont son père était jardinier[2], devint en 1603 valet de chambre et chantre de la Chapelle-musique et de la Chambre du Roi. C'était un élève de Pierre Guédron, avec lequel, au dire d'un contemporain, il eut une dispute à Reims, pendant le voyage de la cour pour le sacre de Louis XIII[3]. Son nom demeure inscrit jusqu'à 1643 sur les états du personnel de la Chapelle et de la Chambre. Il avait épousé Anne d'Hoey, veuve du luthiste Julien Perichon. L'ayant perdue en 1612, Oultrebon lui fit élever en l'église des Quinze-Vingts un tombeau orné d'une longue épitaphe qu'il avait sans doute rédigée lui-même et dont le texte mérite d'être reproduit:

A la gloire de Dieu. — Passant, si ce lieu d'oraison t'esmeut à considérer la condition de nostre vie, baisse les yeux sur ce tombeau et sache que dessous repose le corps d'une femme qui fut en son vivant pourveue de toutes les louables qualitez qui se peuvent desirer en un corps humain et toutefois elle n'a pu arriver à la moitié du cours ordinaire de la vie, la mort qui n'espargne la vertu la retira du monde la 38e année 2 mois et 8 jours de son age. Elle se nommoit Anne d'Hoey. Veux-tu sçavoir si elle a vescu vertueusement, apprends le par le regret que son cher epoux a de sa perte. Durant sa vie il luy a rendu toutes les preuves qu'elle pouvoit souhaitter de son affection, apres sa mort il luy a donné par ce monument un pieux tesmoignage de son souvenir. Passant, sois heureux à jamais. — Prie Dieu pour elle.

Cy dessous gist Anne d'Hoey, femme de Antoine Oultrebon, ordinaire de la musique de la Chambre du Roi, auparavant vefve de feu Julien Perichon, joueur de luth, aussi ordinaire en ladite chambre de Sa Majesté, laquelle décéda le 23e jour d'avril 1612. Priez Dieu pour elle[4].

Nous ne nous arrêterons plus qu'au nom de François Richard. Avec René Saman, il enseignait le jeu du luth aux enfants de la Chapelle, et il donnait des leçons semblables à ceux de la Chambre. Il mourut à Paris, le 20 ou 21 octobre 1650. Son acte mortuaire le qualifie «gentilhomme de la Chambre du Roi et compositeur de la musique de la Chambre de Sa Majesté»[5]. Il avait été aussi attaché comme luthiste à la musique particulière de la Reine, Anne d'Autriche. On connaît de lui un livre d'Airs de cour avec la tablature de luth, publié en 1637.

1) Archives nationales, O[1], 621.

2) Th. Lhuillier, *Notes sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, 1870, p. 4.

3) *Journal* de Jean Héroard, publié par Soulié et de Barthélemy, 1868, t. II, p. 30.

4) Bibliothèque nationale Mss. fr. 8217, p. 816 et 8219, fol. 969. Deux blasons accompagnent ce texte: Oultrebon, d'argent à 3 roses de gueules avec les branches issues du gazon de sinople, à la nue d'azur en chef chargée d'un soleil d'or. — d'Hoey, d'or à deux demi-vols affrontés de sable, à l'hermine de même en chef.

5) Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, p. 15.

Si, pour conclure, nous comparons les deux comptes de 1532 et de 1619, il nous apparaîtra que les principaux changements introduits dans l'organisation de la Chapelle-musique du Roi, dans l'intervalle compris entre ces deux dates, avaient consisté dans la suppression de la Chapelle de plain-chant, et dans la division du service en deux semestres. Cette division avait forcément amené une augmentation de personnel, car, quoique plusieurs chantres fussent en fonctions pendant les deux semestres, la plupart d'entre eux ne servaient chacun que pendant six mois consécutifs. En se reprenant l'un à l'autre, au bout de la demie année, la direction du chœur, les deux sous-maîtres se repassaient en même temps le soin des enfants de chapelle. Un office nouveau, également partagé entre deux titulaires, avait été créé, celui de «précepteur pour le luth», des mêmes enfants. L'enseignement vocal n'était donc plus jugé suffisant à leur service ou à leur avenir; le luth étant alors l'instrument le plus en vogue pour l'accompagnement, on le leur enseignait de préférence à l'orgue ou à l'épinette. Un joueur de cornet avait été joint au personnel de la Chapelle, qui ne comprenait pas encore d'organiste en titre, ce service, ainsi que toute participation éventuelle de musique instrumentale aux exécutions de la Chapelle, dans des circonstances exceptionnelles, étant assuré par le concours des musiciens de la Chambre. Un article du compte de 1619 fait mention d' «enfants extraordinaires» momentanément placés sous les ordres de Formé.

Au point de vue financier, le même document accuse un accroissement de dépense, relativement au compte de 1532. Cet accroissement n'est pas causé uniquement par l'augmentation du personnel; l'élévation des salaires en est en partie responsable. Aux gages annuels de 300 ou 240 livres tournois, payés sous François I[er], correspondent sous Louis XIII des gages semestriels de 450 livres tournois. Le salaire annuel d'un chantre, qui équivalait en 1532 à 1800 francs de notre monnaie, passe en 1619 à une valeur de 3600 francs. Nicolas Formé, recevant 900 livres de gages et 2400 livres pour le soin des enfants, touchait donc pour six mois une somme égale à 13200 francs de notre monnaie. La dépense totale de la chapelle, pour l'année complète, doit s'estimer à 112000 francs, valeur actuelle. Les derniers articles du compte de Philippe de Baigneaulx révèlent un assez curieux petit détail administratif: ce trésorier, manquant de quelques livres tournois pour équilibrer son budget, faisait supporter le déficit aux deux plus humbles serviteurs du second semestre, le «fourrier» et le «noteur».

Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578-1720.

von

Albert Mayer-Reinach.

(Kiel.)

Die folgende Arbeit verdankt ihr Entstehen zahlreichen wichtigen Funden, die ich im Staatsarchiv zu Königsberg i. Pr. anläßlich Nachforschungen zur Biographie des Johannes Stobaeus machte. Dieses Archiv besitzt nämlich eine Reihe äußerst wertvoller Urkunden, die über das Leben und Treiben am Königsberger Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrh. Kunde geben. Während nun der Geschichte der bildenden Kunst jener Tage auf Grund dieses Aktenmaterials bereits eine eingehende Darstellung zu teil geworden ist[1]), wurde der Versuch, dasselbe für eine Klarstellung der musikalischen Verhältnisse der Stadt zu benutzen, nie gemacht. Es dürfte daher von Interesse sein, die vielen wertvollen Nachrichten, die unter den Schätzen des Archivs über die Königsberger Hofkapelle, den Mittelpunkt des Musiklebens der Stadt, zu finden sind, zu allgemeiner Kenntnis zu bringen. Das rechtfertigt sich schon durch die Tatsache, daß die zwei bedeutendsten Werke, aus denen wir bisher unsere Kenntnis der Musik jener Epoche schöpften, Winterfeld's »Geschichte des Evangelischen Kirchengesangs« (I, II, Leipzig 1843 und 1845), und Döring's »Geschichte der Musik in Preußen« (Elbing 1852), sich bei genauerem Zusehen bezüglich ihrer biographischen Angaben als recht unzuverlässig erweisen; alle späteren, meist kleineren Abhandlungen über die Musik Königsbergs aber ohne Benutzung der Akten des Staatsarchivs auf ihren Angaben fußen[2]).

Als Hauptquellen für die Geschichte der Königsberger Kapelle stellen sich uns die Haushaltungs-Bücher des herzoglichen Hofes dar, die in den Folianten 13458—13623 enthalten sind und das genaue Verzeichnis der Ausgaben des Hofhalts geben. Hier sind nun auch die Namen der Kapellmeister und Kapellmitglieder mit Angabe des Gehaltes und sonstiger Bemerkungen angeführt. Bis zum Jahre 1624 ist die Aufzählung stets vollständig; drei Rubriken geben uns Aufschluß: »Cantores«, d. i. die Vokalkapelle; »Orgelmacher und Trommeter«, d. i. Neuanschaffung, Ausbesserung usw. von Instrumenten mit Anführung der Spieler derselben; »Trommeter und Instrumentisten«, das sind die Feldtrompeter, Pauker und Türmer, die für gewöhnlich mit der Kapelle nichts zu tun hatten, aber gelegentlich zur Mitwirkung bei den Aufführungen derselben hinzugezogen wurden. Diese genaue Aufzeichnung in drei Rubriken hörte von 1625 an auf. In diesem Jahre wurde nämlich die Neuerung eingeführt, daß einerseits die Kapell-

1) Ehrenberg, die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Leipzig u. Berlin 1899.

2) Alle diese Abhandlungen sind in Rautenberg, Ost- und Westpreußen, Leipzig 1897, sowie in dessen Fortsetzung, den Verzeichnissen der Altpreuß. Monatsschrift, angeführt.

sänger nicht mehr durch die Hofkasse, sondern vom Kapellmeister, der eine Pauschalsumme erhielt, bezahlt wurden, andererseits die Trompeter, Pauker und Türmer ihren Gehalt von den Regimentsräten bezogen. Dadurch wurde die Rubrik »Trommeter etc.« ganz überflüssig, während unter »Cantores« in der Folge nur noch die Anführung von Kapellmeister, Organist und Kalkant notwendig war. Die Rubrik »Orgelmacher« dagegen wurde in gewohnter Weise fortgeführt: aus ihr sind einzelne Namen der Kapellmitglieder stets zu ersehen. Von den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrh. ab wurden auch unter »Cantores« wieder einzelne Mitglieder genannt; aber eine vollständige Aufzählung wie in den früheren Jahren fand nicht mehr statt.

Neben diesen Haushaltungsbüchern besitzt das Archiv noch eine ansehnliche Reihe von Folianten, in denen Protokollbücher der Oberratsstube, Besoldungsetats, Anstellungsdekrete, Eidesformulare und sonstige Schriftstücke verschiedener Natur enthalten sind. Ich konnte auch diesen Bänden wichtige Mitteilungen entnehmen, ebenso einer Sammlung von Briefen in Einzelniederschrift [1]), unter denen ich z. B. die Briefe Eccard's fand. Auch über die Zeit Herzog Albrecht's (1525—1568) und dessen Nachfolgers Albrecht Friedrich, das ist bis 1578, ist sehr wertvolles, zum Teil von mir schon gesammeltes Material auf dem Staatsarchiv vorhanden, doch gedenke ich darüber erst später zu berichten. Meine Darstellung, die nur Beiträge zur Geschichte der Kapelle, kein abschließendes Bild der Königsberger Musikbewegung geben will, setzt ein mit diesem letzten Jahre, wo durch das Eintreffen des Ansbachers Georg Friedrich und des bedeutenden Musikers Riccius die erste Glanzzeit der Kapelle beginnt.

* * *

Zu Beginn des Jahres 1578 übersiedelte Georg Friedrich, Fürst von Ansbach und Jägerndorf, der infolge der geistigen Erkrankung Herzog Albrecht Friedrichs als Administrator des Herzogtums Preußen berufen worden war, nach Königsberg. Georg Friedrich, ein großer Musikfreund, brachte seine eigene Kapelle mit in die neue Residenz. Nun bestand am Königsberger Hofe schon seit der Regierung Herzog Albrechts eine Kapelle, die auch unter der Regierung seines Sohnes Albrecht Friedrich unterhalten wurde und bei der Ankunft der neuen Kapelle noch in Königsberg war. So kommt es, daß sich im Jahre 1578 zwei Kapellen nebeneinander in Königsberg befinden, die alte herzogliche und die neu hinzugekommene des Administrators Georg Friedrich. In dem Haushaltungsbuch des herzoglichen Hofes von 1578 [2]) sind die Mitglieder beider Kapellen getrennt angeführt, die einen unter »Besoldungk vff die preußischen Hoffdiener«, die anderen unter »Besoldung vber Hoff. Erstlichen meines Gnedigen Fursten Frenkische Dienern, Welche mit Sr. Herzogl. Gnaden inß Landt kommenn«.

---

1) Die Archivbezeichnung derselben heißt »Etats-Ministerium 50 b.«

2) Kgl. Staatsarchiv Fol. 13495, S. 340v. und 366.

Neue Capelle.

Cappelmeister (Riccius) hat gedienett vom 1. February 78 bis vff denn 1. January Anno 79, ist eilf Monath thutt . . . . 257G, 21 Sg.
Gregorius Dedurin hat gedienet 7½ Monath als vom 1. February bis vff denn 14. Septembris . . . . 102 G, 25½ Sg
die hat er aus der Preußischen Rendtkammer empfangenn.
Peter Rometzann, Bassist, hatt gedienet 11 Monath vom 1. February 78 bis vff den 1. January 79 thutt . . . . 150 G 25½ Sg.
Aus der preußischen Rendtkammer empfangenn.
Orpheus Riccius, Instrumentist, hat gedienet 11 Monath vom 1. Febr. 150 G, 25½ Sg.
Marx hatt gedienett vom 1. Febr.. . . . . 150 G, 25½ Sg.
Alphonsus Carradino, Tenor, vom 1. February . . . . 150 G, 25½ Sg.
Cristoff Ruderfordt (Rutterfortt) Bassist, vom 1. Febr. . . . . 110 G.
Barttell Schmiedt, Bassist, hatt jerlichen 96 G. Monatlichen 8 G. empfangenn, die helffte sein weib zu Onolzbach (Ansbach) . . . . 48 G.
aus der preussischen Rendtkammer empfangenn.
Hans von der Heyde, Instrumentist vom 1. Febr. . . . . 132 G.
Georg Furtterr, Tenorist, vom 1. Febr. 126 G.
Servatius Marx, Altist, hatt wie die anderenn 11 Monath gedienet . . . . . 110 G.
Hieronimus, hatt wie die anderenn 11 Monath . . . . 88 G.
Thomas Mittelbrodt (Mittelpfordt) Altist. Ist angenohmen den 1. Aprilis, Soll Jerlich 120 G. habenn hatt gedienet bis vff denn erstenn January 79 9 Monath, geburt Jme 90 G. aus der Preußischen Rendtkammer.
Cappelmeisters Jung hatt Jerlich 24 G. vnnd gedienet vom 14. December 77 bis vff denn erstenn January 79 Ist 12½ Monath. Geburt Jme. . . . . 25 G.
Summa vff die Cantorey[1]).
1692 G. 28½ Sg.

Preussische Kapelle.

Zacharias Ebell, Cantor — jährlich 50 M.
Beim Cantor sind 8 Diskantisten, dem gibt man von jederm das Quartal Kostgeldt 7½ G und 1 Thaler Disciplingeldt
tutt . . . . 292 M 48 Sch
Andres Lorentz (Bassist?) . . . . 30 M
Lauttenist Barttell . . . . 165 M
Organist Josephus . . . . 100 M

1) In obiger Tabelle, die ich der Kürze halber nur in der Guldenwährung wiedergebe, ist neben dieser auch noch eine Berechnung in Talern hinzugesetzt. So lautet z. B. der Eintrag unter Peter Rometzann: ›P. R. hat Jerlichen 144 Thaler ist Monatlich 13 G. 15 Sylbergroschenn hatt gedienet‹ usw. Gulden- sowohl wie Talerwährung kommen aber nur sehr selten vor. Die in den Rechnungsbüchern meist gebräuchliche Geldwährung ist die der preußischen Mark = 60 Schilling zu 12 Pfennig. Der Gulden zu 30 Silbergroschen entsprach 1½ preußischen Mark. Das ergiebt sich z. B. aus der Bestallung des Riccius, nach der dieser monatlich 30 Gulden erhielt, was im Haushaltungsbuch mit 540 M. jährlich gebucht ist. Eccard bezog 12 Gulden monatlich = 216 M. jährlich. Die Markwährung wird erst um 1700 durch die Berechnung in Talern verdrängt, doch stehen eine Zeitlang beide Währungen noch nebeneinander, so z. B. im Jahre 1704 (fol. 13611 S. 98): Summa uff die Cantores = 450 M. oder 100 Thaler. Von 1711 ab steht die Berechnung nur in Talern allein. Dieser spätere Taler hatte, da er 4½ preuß. Mark entsprach, viel größeren Wert als der von 1578.

Berendt (Berntt) von Gellern, Instrumentist . . . . 60 M
Thomas Mittelbrodt, Altist . . . . 20 M

5 M. Quartal Reminiscere
5 M. „ Trinitatis
Ist nunmehr in der Frenkischen Capellen

Adam Mahler der Junger, Altist . . . . 20 M
Jochim Hammell, Bassist . . . . 20 M
Johannes Muntzell, Tenorist . . . . 20 M
Conradt Brackerman . . . . 20 M.
Lewin Krantz, Altist . . . . 20 M.
Jacob Witte, Tenorist . . . . 20 M.
Hans Köler, Tenorist . . . . 30 M.

Unter den Mitgliedern der neuen Kapelle interessiert uns vor allen der Kapellmeister Theodor Riccius (Riccio), der ja auch als Komponist hervorgetreten ist. Er bekleidete das Amt während der ganzen Zeit, die der Herzogs-Administrator in Königsberg weilte. Die Auszahlung seines Gehalts ist 1580[1]) vermerkt:

114 M. 22½ Sch. Reminiscere.
114 M. 22½ Sch. Trinitatis.
82 M. 20 Sch. Michaelis.
146 M. 15 Sch. Luciae.

Der im dritten Quartal gebliebene Rest wurde also im vierten Quartal hinzugezahlt. Von 1582—84 bezieht er jährlich 466 M. 30 Sch., 1585 wird sein Gehalt auf 540 M., d. i. monatlich 45 M. (= 30 Gulden) erhöht. Das Haushaltungsbuch 1585[2]) berichtet:

Theodorus Riccius, Cappelmeister, 12 Monatt . . . . . . 540 M.

Über diese Gehaltserhöhung klärt das folgende Aktenstück genauer auf[3]):

»Capellmeisters Theodori Riccij Bestallung den
30. July Anno 1585.

Von Gottes gnaden Wir Georg Fridrich Marggraf Zue
Brandenburg Inn Preussen Hertzog

bekennen vnnd thuen kundt, vor Vnns, unsere erben, erbnehmen vnnd Nachkommende Herrschafftenn; gegen aller Meniglichen dieses vnsers briefes ansichtigenn, inn sonderheit denen es zu wissen von nhöten, Nach deme Vnns der Erbar Vnser lieber getreuer Theodorus Riccius, nhumer etzliche Jhar für einen Capellmeister treulich gedienet, sich auch inn seinem dienst gehorsam vnnd willig, als einem getreuen Diener eygnet vnnd geburt, verhaltenn vnd gebrauchen lassen, darob wir Ihme mit allen gnaden gewogenn, sich auch noch ferner vnnd die tage seines lebens, vermöge seiner Vnns mit eygenen Handenn vnnd Petschafft gegebenen Obligation vnnd Revers ver-

1) Fol. 13497, S. 347.
2) Fol. 13502, S. 65.
3) Fol. 927, S. 140. Dieses Aktenstück ist teilweise schon von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang 12, S. 137 veröffentlicht worden. Der Vollständigkeit halber gebe ich es hier ungekürzt und diplomatisch genau.

schreybung, bey Vnns Inn seinem Dienste also bleiblich Zuuerharren, vndertheniglichenn erbotten vnnd bestellen lassen, Wie wir Ihnen dann hiemit vnnd Inn krafft dieses Vnseres brieffes gegenwertiglichenn zu vnserm bleibendenn Diener, bestellen vnnd annehmen, Also vnnd der gestaldt, das er Vnns für einen Capellenmeister dienen, die Cantorei vnd Capellen mit ehrlichen, tüchtigen, geübten Personen, woll bestellen, bestiemmen, ordentlichen vnnd richtig haltten Vnnd Vnns gehorsamblichen, getreulichen die tage seines lebens dienen, Vnser, vnserer erben, Erbnhamen vnnd Nachkommen, sambt Land vnnd leuthe bestes vnnd frommen, nach seinem höchsten vermögen, Inn allen vnnd Jden sachen wissen, fördern vnnd fortsetzenn, schaden vnnd Nachteill aber verhuttenn vnnd abwendenn, daneben auch verpflichtet vnnd verbunden sein soll do er etwas das Vnns, vnsern Landen vnndt leuthen, Zue nachteil vnnd abbruch gereichenn Kondte oder möchte, erfhüre, Vnns oder den Vnßrigen ohne seumen zueroffnen vnndt derhalben notwendige warnung zuthunn, auch dasselbe mit allem fleis so weit sich sein vermögen erstrecket zuwehren vnnd abzuwendenn, Vnnd sich der gestaldt wie einem ehrliebenden Diener geziemet, zuverhaltenn, Dagegen vnnd vmb solcher seiner Dienerschafft willenn, die er Vnns zu lebtagenn treulichen zuleisten sich verobligiret vnnd verbunden, fürnemblichen aber auß volgenden bewegenden Vrsachenn, Das er Capellmeister Theodorus Riccius aus gehor Göttliches worts vnndt anregung des heiligen Geistes, vonn dem Abgottlichen Antechristlichen Irthumb, Zue vnserer Christlichen, reinen, wharen, heiligen Evangelischen lehr, augsburgischen Confession gewandt, vnnd vormiettels Göttlicher verleyhung, dabey Christlich, bestendig zuleben vnnd zu sterbenn mit mundt vnnd hertz zugesagt hatt, Sollen vnnd wollen wir, vnsere erben Erbnhamen, vnnd Nachkommende Herrschafft benambten Theodoro Riccio Capellenmeistern die tage seines lebens, er were vermögendt zuedienen oder nicht, Monatlich vnnd Jdes Monat besonder dreissig gulden guter Landes wehrung zur besoldung nebenß einer freyen whonung, vnnd dann Jerlichen zwey kleidt allermassen, wie wir Ihme die, biß auf diese zeit aus vnserer Rent Cammer verfolgenn lassenn, hiermit vnsren Rentmeistern vnnd Vnserer Rent Cammer beuelich habenn, beuehlende, das sie ermelten Capellmeister, die Jtztgenante besoldung zu rechter zeit aussgebenn, welches Ihnen inn Rechnung für richtige gute Außgaben geleget vnnd passiret werden soll, alles getreulich vnnd ohne geuherde, Zu vrkhundt mit vnserm anhangenden Secret besiegelt vnnd eygenen Handen vnderschriebenn.

Gegeben zue Königsberg den 30. Juliy Anno 85.

Riccius wurde also 1585, nachdem er zur evangelischen Religion übergetreten war, unter ausgezeichneten Bedingungen auf Lebenszeit verpflichtet. War ihm doch selbst im Falle der Invalidität der Gehalt von 540 M. fest zugesichert. Zweifelsohne muß er ein sehr guter Kapellleiter gewesen sein. Der Kontrakt galt anscheinend, obwohl erst am 30. Juli ausgestellt, doch bereits für das laufende Jahr, denn Riccius bezog, wie oben mitgeteilt ist, schon für das ganze Jahr 1580 540 M. Sein Aufenthalt in Königsberg währte jedoch nur noch bis zum Frühjahr 1586, wo er mit Georg Friedrich, der damals Preußen für immer verließ, nach Ansbach zurückkehrte. Nach Königsberg scheint er nicht mehr gekommen zu sein[1].

1) Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig, 1903, gibt an, Riccius (Riccio) sei später nach Königsberg zurückberufen worden und sei daselbst auch gestorben. Zweifellos ist diese Ansicht falsch. Riccius' Aufenthalt in Ansbach läßt sich durch 2 im Staatarchiv Königsberg befindliche Urkunden bis 1594 nach-

Die unter seiner Leitung stehende Kapelle zählte nach der Tabelle von 1578 12 Mitglieder; die Bezeichnungen Bassist, Instrumentist usw. sind im Haushaltungsbuch nicht beigefügt, doch ergeben sie sich mit Ausnahme von dreien, unter denen wohl je ein dritter Altist, Tenorist und Instrumentist zu vermuten sind, aus den Besoldungsregistern der folgenden Jahre: 3 Bassisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen und 2 Instrumentisten können genau als solche bezeichnet werden. Danach hätte also die Vokalkapelle aus 9 Sängern bestanden, 3 Tenoristen, 3 Altisten und 3 Bassisten.

Das stimmte mit der Kopfzahl der preußischen Vokalkapelle überein: von dieser sind 3 Altisten, 3 Tenoristen und 1 Bassist in der Tabelle als solche bezeichnet; die nicht bezeichneten Brackermann und Lorentz werden wohl Bassisten gewesen sein. Die Namen des Organisten und Lautenisten sind nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Doch haben wir es allem Anschein nach mit dem 1574 in herzoglichen Diensten stehenden Lautenisten Bartel Metzler[1]) und einem in mehreren Schriftstücken ge-

---

weisen. Die eine ist der weiter unten mitgeteilte Brief an Eccard wegen des Altisten Ruebensamen von 1591, die andere die Bestätigung eines Vertrages über den Ankauf des bis dahin Riccio gehörenden Gutes Sparwitten durch den Königsberger Bürger Lorentz Elendt im Jahre 1594. Es heißt da (fol. 929, S. 33): »Nachdem Fr. Dhrt. zue Preußen .... dero zur Regierung verordnetenn vnnd hinterlassenen Oberrathen in einem sonderbahrenn beuehlich in gnadenn vferleget, daß sie den Kauf, so Lorenz Elendt mit Ihrer Fr. Dhrt. Capellmeister Theodoro Riccio wegenn des guetleins Sparwittenn getroffenn, gestattenn vnd ratificiren sollenn, usw. — — — den 4. Feb. A°. 94.« Spricht nun schon der im Jahre 1594 erfolgte Verkauf seines Königsberger Gutes dafür, daß Riccio nicht daran dachte, wieder nach Königsberg zurückzukehren, so geht auch andererseits aus der Tatsache, daß sein Name in den Haushaltungsbüchern nicht mehr erscheint, klar hervor, daß er in amtlicher Stellung nicht mehr dort gewesen sein kann. Es bliebe also nur die Möglichkeit, daß er nach Ausscheiden aus seiner Ansbacher Stellung nach Königsberg als Privatmann übergesiedelt sei. Aber für diese Annahme fehlt doch jeder Stützpunkt.

1) Königsberger Staatsarchiv fol. 925, S. 294 v: »Barttel Lautenisten Priuilegium den 12 January Anno 1574. Von Gottes gnaden, Wir Albrecht Fridrich, Marggraff. . . . . Nachdem vnß vnser Lautenist vnd lieber getrewer Barttel Metzler jnn vnderthenigkeit furbrengen lassen, welcher massen er bedacht were etzliche Galiarda, so er selbst componirt, auch neben andern vnsern Musicis ein Zeit hero fur vnß geubet vnd gebraucht, auf anhalten etzlicher gutter Leutte, den Musicis zum besten vf seinen Vnkosten jnn druck zuuorfertigen, Weil er aber jnn sorgen stunde, da der Buchdrucker mehr Exemplaria, als er beuehlen wurde, vflegete, oder dieselben nachdrucke, das die seinigen, welche er vf seinen Vnkosten verleget, liegen bleiben vnd er dardurch jnn schaden gesetzt vnd gefhüret werden möchte, Alß hat er vnß gehorsamlich ersuchet vnd angelanget, Wir Ihne dermassen verpriuilegiren vnd begnadigen wollten, damit Ihme solche Galiarda, jnn vnserm Furstenthumb jnnerhalb dreyen Jharen nicht nachgedruckt wurden. Wann wir dann gestaldt der sachen auch sein dehmuttigs embsieges bitten mit gnaden angemercket, So haben wir Ihme, darjnne gnedig zuwilfharen verwehnung vnd Zusage gethan. Thun auch solchs himit gegen-

nannten Organisten Joseph Maulitz[1]) zu tun. Der Altist Mittelbrodt ging im Lauf des Jahres in die neue Kapelle über.

Das Haushaltungsbuch von 1578 bringt noch die Liste der Trompeter, Heerpauker und Türmer. Es sind im ganzen 8 Trompeter mit dem Obertrompeter Paul Kugelmann an der Spitze, 2 Pauker und 1 Türmer. Der obengenannte Berendt von Gellern wird in späteren Jahrgängen gewöhnlich unter dieser Rubrik geführt. In welchem Konnex diese Musiker mit der Vokalkapelle standen, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben; man vgl. dazu das weiter unten S. 44 und 50 Gesagte.

Während nun 1578 die beiden Kapellen nebeneinander wirkten, brachte das folgende Jahr eine durchgreifende Änderung. Gegen Ende des ersten Quartals wurde nämlich die ganze alte preußische Kapelle bis auf Lautenist, Organist, Kantor und den Instrumentisten Berendt v. Gellern entlassen. Im Haushaltungsbuch[2]) ist dies folgendermaßen notiert:

»Andreas Lorentz . . . . 30 M.
7 M. 30 Sch. Reminiscere hatt seinen Abscheidt.
Adam Mahler der Junger . . . . 20 M.
5 M. Reminiscere hatt seinen Abscheidt.
Jochim Hammel . . . . dido.
Conradt Brackermann . . . . . dido.
Joh. Muntzell . . . . dido.
Lewinn Krantz . . . . dido.
Jacob Witte . . . . dido.
Nikolaus Legrande (der an Stelle von Hans Köler gekommen war) . . 30 M.
7 M. 30 Sch. Reminiscere hatt seinen Abscheidt.«

Bei dem Namen des Kantors Zacharias Ebell steht ein Zahlungsvermerk von nur 46 M. 54 Sch. statt der ihm zukommenden 50 M. Da er im Haushaltungsbuch von 1580 nicht mehr genannt ist, so muß angenommen werden, daß er kurz vor Schluß des Jahres aus seiner Stellung — vielleicht durch Tod — schied. Den eingreifenden Vorgang der Entlassung der Sänger beleuchtet das hier folgende Schriftstück[3]):

---

wertiglich jnn Krafft dieses vnser brieffs, vnd geben gemelttem vnserm Lautenisten Bartel Metzlern, die Freyheit vnd begnadigung, das Ihme gedachte Galiarda von Niemanden jnn vnserm Furstenthumb jnnerhalb dreyen Jharen sollen oder mögen nachgedruckt werden, bei Peen hundert vngarische gld. halb jnn vnsere Furstliche Rentkammer, vnd den anderen halben theil Ihme vnserm Lautenisten vnnachlesslich abzulegen. Treulich ohne geuerde. Vrkunthlich mit vnserm Handtzeichen vnd vffgedrucktem Secret bekrefftiget. Geben zu Königsbergk den 12. January Ao. 74.«

1) Das Archiv besitzt 4 Briefe dieses Maulitz. Es geht aus ihnen hervor, daß er 1567 und 1568 in herzoglichen Diensten stand. Die Wiedergabe der Briefe würde hier zu weit führen.

2) Fol. 13496, S. 420.

3) Aus der Sammlung »Etats-Ministerium 50b«.

»Durchlauchtiger, Hochgeborner Fürst, Genedigster Herr, nach vnser armen, vnderthenigen, schuldigen gehorsamen, vnd bereitwilligen Diensterpiettung haben E. F. Dht. sonder Zweiffel sich jnn gnaden zuerinnern, waß wir wegen vnserß schimpflichen abschiedeß, der vnß bey menniglichen zu spott, nachtheil, vnd höchstem vnglimpf gereichett, durch vnser nechst vberreichtes vndertheniges Suppliciren beschwerlicher weise gesucht, Weil wir dan biß vff diese stunde keinen bescheidt darauff bekommen können, alß gelangett ann E. D. Dht. vnser gantz vndertheniges bitten dieselben geruhen jnn allen gnaden vnser voriges Suppliciren inzumercken zubehertzigen, vnd vnß dermassen jnn gnaden vorabschieden zulassen, damit eß vnß armen gesellen nicht zubeschwerlich, vnd wir vnsere armen dienste (dauon wir doch ghar eine geringe besoldung vnd jnn dieser schwehren theuren Zeitt mehrenteilß kaum daß liebe treuge brott haben) vnß auch ein wenig zu freuen, zugetrösten, vnd derselben zugeniessen haben mögen, Solchs wird Gott der Allmechtige E. F. Dht. mitt Zeitlicher vnd ewiger Wolfartt, friedtlicher, gelücksehliger Fürstlicher Regierung vnd langem leben Reichlich vorgeltten, so erkennen wir vnß auch schuldig solchs bey menniglichen hoch zu rühmen vnd nach höchstem vnd eusserstem Vermögen jnn allem vnderthenigem gehorsamb zuuorschulden vnd bitten gantz vndertheniglich vmb ein genediges tröstliches antwortt.

E. F. Dht.
vnderthenige, gehorsame
vnd dienstwillige
die Fürstliche Preussische
Cantorey verwandten sampt
vnd sönderlichen.«

Als Antwort erfolgte:

»Es sollen sich Suplicantten an jrer besoldung gnügen lassen.
Kunigsperg 22. Marty 79.«

Die Personenzahl der fränkischen Kapelle mit dem Kapellmeister Riccius an der Spitze ist in diesem Jahre dieselbe wie 1578. Ein neuer Name Marcus Nieger scheint identisch mit dem jetzt fehlenden Namen Marx vom Vorjahre zu sein. Die übrigen Mitgliedernamen sind die gleichen.

Dagegen bringt das Haushaltungsbuch von 1580 eine sehr wichtige neue Nachricht[1]). Wir treffen hier zum erstenmal den Namen Johannes Eccard. Der Eintrag lautet:

»Vicae Cappellmeister Johannes Eckartt
50 M. 12 Sch. Michaelis
32 M. 48 Sch. Luciae.«

Eccard, dessen Name nun bis 1608 ständig in der Rubrik »Cantores« zu finden ist, muß sein Amt im Mai 1580 angetreten haben, denn das dritte Quartal (Michaelis) ist um nahezu 2 Monatsraten zu hoch berechnet. Sein Gehalt wurde schon im nächsten Jahre etwas erhöht: er bezog von 1581—1585 144 M. 1586, als er selbständiger Kapelldirektor wurde,

1) Fol. 13497, S. 347.

erhielt er eine Aufbesserung auf 216 M.; dabei blieb es für die ganze Zeit seiner Königsberger Wirksamkeit. Wir werden uns damit noch weiter zu beschäftigen haben.

Im Haushaltungsbuch von 1580 interessiert uns noch ein Eintrag, der sich auf die Diskantisten bezieht. Während als Altisten für die Vokalkapelle stets ausgebildete Sänger engagiert waren, wurden als Sopranisten Sängerknaben gehalten und ausgebildet. In der alten preußischen Kapelle war ihre Ausbildung dem Kantor übertragen; nach 1579 findet sich bei dem Eintrag über Zacharias Ebell der Zusatz: »beim Cantor sind 8 Discantisten usw.«. Von 1580 an steht nun der Betrag für die Knaben am Ende der Rubrik »Cantores« als Posten für sich. Wahrscheinlich war von diesem Jahre ab ihre Ausbildung Sache des Vizekapellmeisters, also Eccard's, dessen Stellung wohl der des früheren Kantors Zacharias Ebell entsprochen haben mag. Auch später, als Eccard nach Riccius' Weggang Kapellmeister und Vizekapellmeister in einer Person war, gehörte die Ausbildung der Kapellknaben zu seiner Tätigkeit; oft steht in den Büchern bei dem Eintrag des Diskantisten-Geldbetrages die Bemerkung: »von des Kapellmeisters Hand empfangenn«. Die Zahl der Knaben wechselt übrigens im Laufe der Jahre zwischen 4 bis 8. 1578 und 79 sind es 8, 1580/81 nur 6, 1582—86 wieder 8; 1587 nach Georg Friedrich's Weggang, der eine starke Verminderung der Kapelle zur Folge hatte, sind es nur 4, 1598 steigt die Zahl wieder auf 6 und bleibt so bis 1624, d. h. soweit wir es verfolgen können [1]).

In den nun folgenden Jahren, in denen Riccius als Direktor an der Spitze der Kapelle stand, wuchs dieselbe immer mehr an Kopfzahl. Allerdings bezieht sich die Vergrößerung zunächst auf Neuengagements von Instrumentisten. So wurden im Jahre 1582 5 neue Instrumentisten angestellt. Eine Urkunde [2]) darüber ist erhalten:

»Nachdem der Durchlauchtigste Hochgeborne Furst vnnd Herr, Herr George Friderich Marggraff zu Brandenburgk in Preußen, auch in Schlesien zu Jegerndorff vnnd etc. Hertzogk etc. mein gnedigster Furst vnnd Herr, Mich N. N. zu S. f. Dht. Instrumentisten gnedig bestellen vnnd annehmen laßen, So gerede vnnd gelobe Ich Sr. f. Dht. treue vnd holt zu sein, derselben nutz, frommen, gedeien vnd bestes zu wissen, schaden vnd schimpff aber so viell an mir ist zuuerhuten vnd anstat hochermeltter f. Dht. dero iedertzeitt geordentem Capelmeister, in allen Sr. f. Dht. vnnd sonsten billichen Sachen, in Kirchen vor der Taffell, oder wohin vom Capelmeister Ich gewiesen oder gefordertt werde, vollkommenen vnnd wilferigen gehorsamb zuertzeigen, mich auch im aufwarten mitt treuem Vleiße vnd bescheidenheitt, damit f. Dht. nichts dadurch zu schimpff gereichen möge, auch in der zeit, vnnd sonsten durchaus mit meinen mittgesellen, friedlich, stille vnnd eingetzogen zuuorhaltten vnd zuertzeigen, Niemanden zu einigem hader oder Zanck vrsach zugeben, vnnd vber das mich wo muglich, mitt meinen mittgesellen teglich zusammenfinden, vnnd vleißig vf allen In-

1) Vgl. das im Vorwort Gesagte.
2) Fol. 13037, S. 66.

strumenten zuuben, Also soll vnnd will ich auch mich alles vnordentlichen aus vnd einlauffens in den Kirchen weil dass Ambt wehret, endhalten ohne Vorbewust vnnd bewilligen des Capelmeisters, mich an keine frembde örtter, oder zu frembdenn leuten finden, oder denselben mitt dienste vfwartten, Sondern wan Ich wohin gefordertt werde, oder sonsten selber Jemanden zu gefallen vnnd dienste sein will, will Ich mich beim Capellmeister ansagen, der mir dan, wan in f. Dht. Diensten nichts zuuorseumen ist, alsdan der gelegenheitt nach zuuorleuben, Außerhalb deme aber, soll vnnd will Ich mich meines losaments, nach endtschiedenem mahle iedertzeitt haltten, damit so offte in der eyle der Capelmeister meiner bedarff, Ich ohne seumen, an der handt sein möge, vnnd nichtt lange gesucht werden dorffe, Auch sonsten vnnd gegen Menniglich, mich also ertzeigen, vnnd der gebur nach beweisen, damitt billiche Klagen vorhuttet werden sollenn, Welches stette vnnd vheste zu haltten, Ich mit handt vnnd munde an Eydesstatt angelobett.

Adrian Bammelroy, Instrumentist
Hanß Mensheern Instrumentist
Hanß de Blockh, Instrumentist
Bartholomeus von Osterwikh, Instrumentist
Joachimus Knopius, Instrumentist
Carolus Kauffman, Altista.

den 28. Mai A° 82.«

Der gleichzeitig engagierte Altist Kauffman trat an Stelle eines ausgeschiedenen Sängers. Das Verzeichnis der Kapellmitglieder für das Jahr 1582 ist nach dem Haushaltungsbuch[1]) das folgende:

Riccius . . . 466 M. 30 Sch.
Eckart . . . 144 M.

Die Bassisten: Rometzann 252 M., Rutterfortt 180 M., Schmiedt 192 M.

Die Altisten: Mittelbrodt 180 M., Ruebensahmen 180 M., Kauffman ab 1. Mai 116 M. 40 Sch.

Die Tenoristen: Carradino monatlich 21 M., starb im August, Furtterr 224 M. 48 Sch. An Carradino's Stelle kam im November ein Tenorist Fritzsch.

Instrumentisten: Orpheus Riccius 252 M., v. d. Heyde 252 M., Bammelroy ab 1. Mai 140 M., Mensheern, De Blockh, Osterwikh jeder ab 1. Mai 140 M., Knopius ab 1. Mai 116 M. 40 Sch.

Wir haben also neben Kapellmeister und Vizekapellmeister 7 Instrumentisten, 3 Bassisten, 3 Altisten und 2 Tenoristen. Auffallend ist die 2-Zahl der Tenoristen gegenüber der 3fachen Besetzung der anderen Stimmen. Man kann daher wohl annehmen, daß Eccard Tenorist war und daß er, solange Riccius an der Spitze der Kapelle stand, als Sänger im Chor mitwirkte. Nur so wäre die Minderzahl der Tenoristen erklärlich. Zu den engagierten Sängern kamen dann noch, wie schon bemerkt, 8 Diskantisten hinzu.

1) Fol. 13499, S. 61.

Die Summe der Ausgaben für die Kapelle betrug im Jahre 1582 3564 M. 53 Sch. Sie wuchs bis 1585 mit jedem Jahre. Die Mehrausgabe entstand durch das Hinzukommen neuer Mitglieder. 1583 sind als im Laufe des Jahres hinzugekommen verzeichnet: 2 Instrumentisten Samuel Felckner und Artus de Bonte, ein Tenorist Peter Schlegel und ein Bassist Georg Fromade; der letztere scheinbar nur für das laufende Jahr, denn er fehlt im nächsten Verzeichnis. 1585 kamen noch ein Instrumentist Georg Molschauer, an Stelle des ausgeschiedenen Knopius, und ein Tenorist Henning Disius hinzu, sodaß die Kapelle nunmehr auf 18 Mitglieder — die beiden Kapellmeister nicht mitgerechnet — anwuchs. Außer diesen 18 Sängern und Instrumentisten ist ein Lautenist Andreas Wilde angeführt sowie der Organist Jacobus von Crann (Krahnen), der von 1585 an bis zu seinem 1620 erfolgten Tode der Kapelle angehörte.

Anläßlich der Erwähnung des Lautenisten Andreas Wilde muß ich hier einige Bemerkungen über die Lautenistenstelle vorweg nehmen. Dieser Wilde, dessen Namen die Bücher nur 1585 und 1586 bringen, ist nämlich der einzige Lautenist, der in den Haushaltungsbüchern als solcher bezeichnet wird. Glücklicherweise gibt uns aber hier ein Aktenstück des Staats-Archivs[1]) weiteren Aufschluß. Es ist ein Gesuch, in dem sich der als Instrumentist und Lautenist unterzeichnete Johann Kirchenberger 1605 um Anstellung als Lautenist in der Kapelle bewirbt. Kirchenberger, dessen Bitte abgeschlagen wurde, besagt daselbst, daß er »bey Arto de Ponto sehligenn Ihr. Fr. Gd. vornehmenn Instrumentisten, vnnd Lauttenisten« gelernt habe. Dieser Artus de Ponto ist ohne Zweifel der oben genannte, 1583 in die Kapelle eingetretene Artus de Bonte, der in den Haushaltungsbüchern bis zu seinem 1600 erfolgten Tode zuerst unter der Rubrik »Cantores«, später unter »Trommeter und Instrumentisten« als Instrumentist geführt wird. Sein Nachfolger war Daniel Zölner, der 1601 zum erstenmal als Instrumentist im Haushaltungsbuch angeführt ist und über den eine Bemerkung im Buch von 1613[2]) sagt: »Daniel Zölner ist an des Artus de Bont Stelle angenommen und soll zum Unterhalt haben 100 M., 6 M. Saitengeld usw.« Da er von 1601 an mit einem Gehalt von 90 M. schon geführt wird, so kann das nur heißen, daß er jetzt zu demselben Gehalt aufgerückt ist, den ehedem Artus de Bonte hatte. Er ist als Vertreter des Postens in der Rubrik »Trommeter und Instrumentisten« bis 1624 genau zu verfolgen und ist auch noch einige Jahre später urkundlich nachweisbar. Über seinen Nachfolger im Lautenistenamt jedoch konnte ich nichts feststellen. Hierüber geben die von mir bis jetzt gefundenen Aktenstücke keine Auskunft.

1) Etats-Ministerium 50b.

2 Fol. 13524. S. 77.

Wir kehren zurück zum Jahre 1585, dem Jahre, in dem wir die Kopfzahl der Kapelle so zahlreich sahen, wie nie zuvor. Der Herzogs-Administrator muß tatsächlich ein äußerst kunst- und prunkliebender Fürst gewesen sein, wenn er sich zu solchen Ausgaben für seine Hofmusik entschließen konnte. Mit seinem Wegzug aus Königsberg verschwand denn auch der Glanz, der die Kapelle umgab: im Rechnungsbuch von 1587 finden wir nur noch Kapellmeister und 7 Sänger ohne einen einzigen offiziell zur Kapelle gehörenden Instrumentisten.

Dieser schwere Schlag traf die Kapelle im Frühjahr 1586. Der Herzogs-Administrator, »der in Preußen wenig Freunde hatte und einigen Nachrichten zufolge selbst Meuchelmord fürchtete, verließ im Jahre 1586 das Land, um nie wieder dahin zurückzukehren.«[1]) Georg Friedrich, der sich nach Ansbach zurückbegab, nahm den größten Teil seiner Kapelle mit sich. Das ist aus den folgenden Einträgen des Haushaltungsbuches von 1586[2]) deutlich zu ersehen:

»Cantóres und Instrumentisten:[3])

Teodorus Riccius, Cappelmeister hat alle Monatt . . . . 45 M.
180 M. Vor 4 Monat, also vom 1. January bis vf den letzten Aprilis empfangen, vnd hernach mit f. Dr. hinaußgezogen.

Hans Eckart, Vice Capelmeister hatt Monatlich . . . . 18 M.
216 M. — Vor 12 Monat laut seiner handt im quartalbuch.

Orpheus Riccius, Instrumentist hatt Monatlich . . . . 21 M.
84 M. — Vor 4 Monat, Als January, February, Martius vnd Aprilis empfangen.

Georg Furterr, Tenorist hat Monatlich . . . . 21 M.
84 M. — Vor 4 Monat, Als January, February, Martius vnd Aprilis empfangen. u. s. w.

Der Wegzug Georg Friedrich's fand offenbar Ende April oder Anfangs Mai des Jahres 1586 statt. Alle Kapellmitglieder, die mit ihm Königsberg verließen, stehen im Haushaltungsbuch mit viermonatlicher Gage. Mit ganzem Jahresgehalt verzeichnet finden wir außer Eccard nur 2 Mitglieder, den Bassisten Rometzann und den Instrumentisten v. d. Heyde. Diese beiden aber fehlen im Verzeichnis des nächsten Jahres, scheinen also nachträglich doch noch weggegangen zu sein, wogegen der Tenorist Henning Disius und der Altist Thom. Mittelpfordt, die mit viermonatlicher Gage verzeichnet sind, anscheinend mit nach Ansbach zogen, dann aber zurückkehrten. Von den alten Mitgliedern der Kapelle treffen wir im folgenden Jahre nur den Organisten Jac. v. Krahnen, der im Besoldungsbuch von 1586 gar nicht genannt ist, und diese eben erwähnten beiden Sänger.

1) Baczko, Gesch. Preußens, Bd. IV., Königsberg 1795, S. 358.

2) Fol. 13503, S. 72.

3) In den Jahren 1583—86 steht als Überschrift über die Rubrik der Kapelle die obige Bezeichnung, in allen übrigen Jahrgängen nur »Cantores«.

Als Vize-Kapellmeister mit den Funktionen des Kapellmeisters blieb Johannes Eccard, der von nun an bis zu seiner Übersiedelung nach Berlin im Herbst 1608 die Kapelle leitete. Den Titel Vize-Kapellmeister führte er bis 1603, im Haushaltungsbuch des Jahres 1604 ist er zum ersten Mal als Kapellmeister verzeichnet. Dieser Titelwechsel scheint mit dem 1603 erfolgten Tode Georg Friedrich's und der Ernennung des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg zum Administrator von Preußen zusammenzuhängen[1]). Eccard's erste Funktion als Kapelldirektor war die Ergänzung der Kapelle. 1587 finden wir 5 neue Sänger verzeichnet: Andres Lorentz und Paul Kolbe, Bassisten, deren erster das 1579 entlassene Mitglied der preußischen Kapelle zu sein scheint; einen Altisten Chr. Arnt und zwei Tenoristen, Hans von Gellern[2]) und Peter Wichert. Die Kapelle bestand also aus 2 Bassisten, 2 Altisten und 3 Tenoristen, wozu 4 Diskantisten und der Organist Jac. von Krahnen kamen. Die Kosten verringerten sich gegen früher natürlich ganz beträchtlich. Sie betrugen 1587 nur noch 1076 M. 48 Sch., also noch nicht den vierten Teil der früheren Summe. Für die unter »Trommeter und Instrumentisten« angeführten Musiker wurden 965 M. 12 Sch. ausgegeben. Eigene, nur für ihre speziellen Dienste engagierte Instrumentisten, wie das unter Riccius' Leitung der Fall war, scheint die Kapelle von jetzt ab nicht mehr besessen zu haben. Brauchte man für die Kapellmusiken Instrumentisten, so wurden sie aus den Reihen der Trompeter genommen. Man muß daher annehmen, daß bei dem Engagement derselben ihre Fähigkeit, gleichzeitig in der Kapelle Dienste tun zu können, ausschlaggebend war. Einzelne davon, wie z. B. der oben genannte Artus de Bonte, der als Lautenist doch eigentlich zur Kapelle gehörte, wurden vielleicht nur pro forma unter den Trompetern mit angeführt, ebenso der mehrmals genannte Berendt von Gellern. Man kann wohl gerade in bezug auf diese beiden sagen, daß die Kapelle noch Instrumentisten besaß; aber sie waren jedenfalls nicht in dem Sinne zur Kapelle gehörig, wie das in den früheren Jahren der Fall gewesen war.

1) Das scheint mir richtiger als Eitner's Meinung (A. a. O.), der den Titelwechsel mit Riccio's Tod in Verbindung bringt und dessen Todesjahr durch Eccard's Annahme des Kapellmeistertitels gefunden zu haben glaubt. Eccard unterstand eben von jetzt ab brandenburgischer Verwaltung und die Verleihung des Titels »Kapellmeister« bedeutet eine Gleichstellung der Berliner und Königsberger Kapellen. Zwischen Ansbach und Königsberg bestand nicht das gleiche Verhältnis; dem Administrator Georg Friedrich galt die wahrscheinlich auch größere Kapelle seiner Residenz als erste gegenüber seiner zweiten Kapelle in Königsberg. Daher blieb für Eccard der Titel Vizekapellmeister so lange, obwohl er der Stellung nach leitender Kapellmeister war. Wann und wo Riccius (Riccio) gestorben ist, kann vor Auffindung diesbezüglicher Akten nicht bestimmt werden; in Ansbach befinden sich nach einer mir zugegangenen Mitteilung des dortigen Magistrats keinerlei darüber aufklärende Schriftstücke.

2) Der Name kommt in 3 Lesarten vor: Gelder, Gellerenn und Gellern, letzterer im Haushaltungsbuch.

Die Übernahme der Kapellleitung durch Eccard erfolgte also nicht unter gleich vorteilhaften Bedingungen wie sie seinem Vorgänger Riccius bei seinem Amtsantritt zu teil geworden waren. Auch war seine Stellung dadurch erschwert, daß er in allen wichtigen Fragen die Entscheidung des in Ansbach residierenden Administrators Georg Friedrich einholen mußte. Wenigstens bis 1603 war das so. Die Stärke der Kapelle blieb, so weit bestimmbar[1]), bis 1602: 2 Bassisten, 2 Altisten, und 3 Tenoristen; von 1603 ab änderte sich das in 3 Bassisten, 3 Altisten und 2 Tenoristen; die Zahl der Diskantisten erhöhte sich, wie oben schon bemerkt, 1598 auf 6.

Über Eccard's Gehalt habe ich oben S. 39 und 40 schon gesprochen und dabei erwähnt, daß er im Vergleich zu Riccius doch recht schlecht bezahlt wurdc. Von den 216 M., die der Meister jährlich bezog — die wenigen Zuschüsse, wie freies Brennholz, jährlich ein Hofkleid, Wohnungszulage usw., machten die Summe nicht viel größer — konnte er kaum leben. Es ist daher verwunderlich, daß trotz der ihm gezollten Wertschätzung eine Bitte um Gehaltserhöhung keinen Erfolg hatte, wie aus den Haushaltungsbüchern hervorgeht. Dieses Gesuch ist erhalten; ich gebe es hier wieder:

Eccard's Bitte um Gehaltserhöhung im Jahre 1593[2]).

»Durchleuchtigster Hochgeborner, Gnedigster Fürst vnnd Herr. Obwol e. fr. Dhrtt. die sonst mit schwerenn geschefftenn settigis beladenn, ich mich mit meinem vnzeitigenn anhaltenn, vnnd Supplicirenn, nicht gern molestiren wollenn, hab ich doch mit diser Supplicationn e. fr. Dhrtt. vnderthenigst anzufallenn nicht lenger vmbgang habenn können, vnnd wissenn sich e. fr. Dhrtt. zweifels ohne gnedigst zuerinner, do dieselbe A°. 86 aus Preussen ins Landt zue Franckenn verreiset, dass sie mich alhie zu anstellung vnd verwaltung der Preusischenn Capellenn hinderlassenn: vnnd weil damals e. fr. Dhrtt. Ihrenn ganzen Chorum Musicum mit sich hinaus genommen, habe ich zu fortstellung der iezigen Music alhie zugleich gesellenn vnnd Knabenn von neues suchen, instituiren vnnd abrichten müssenn; mit was grosser muhe vnnd arbeit, nun dasselbe anfenglich von mir ins werck gerichtet, gib e. fr. Dhrtt. ich solches gantz vnderthenigst vnd allen Music verstendigen gern zuerkennen: Kürzlich zu sagen habe ich alle onera eines Capellmeisters bey der hygen Capell (die ich ohn ruhm zumelden jn e. f. Dhrtt. abwesen, dermassen verwalt, dass zuforderst die ietze Fürstliche Herrschafft alhie, So wol auch e. fr. Dhrtt. hinderlassene Regierung, vnd iedermenniglich, wie ich hof, mit mir woll zufriden vnd meines verhaltens ein gutt Zeignus gebenn werden) nun ins achte Jar auf mir gehabt, aber mich dabey keiner Capellmeister besoldung zu ruhmen habe, dan ich Monatlichen nicht mehr als 12 fl. vnnd Jerlichen ein Hofkleidt (wie e. fr. Dhrtt. fast ins gemein solche bestallung den Capellverwanden draussen ja auch ein mehrers geben lassen) zur besoldung habe, dabey ich mich sambt den meynen von Jar zu Jar kümmerlich behelfen vnnd dasjenige so mir Gott der

1) Leider fehlen die Bände der Jahre 1590, 1591, 1592, 1594, 1595 und 1596; doch dürften schwerwiegende Veränderungen in der Kapelle in diesen Jahren kaum vor sich gegangen sein.

2) Etatsministerium 50b.

herr ausser meinen Dienste sonst bescheret, zuesetzenn vnnd einbussen mussenn, Bitte derowegen e. fr. Dhrtt. zum aller underthenigsten, dieselbe wollenn sich gegen mir armen Diener, der e. f. Dhrtt. zugleich draussenn vnnd hinnen nun ins 14 Jar mit allen treuen vnd mueglichen fleis gedienet, nunmehr den gnedigsten Furstenn vnnd herrn erzeigenn, vnd ein ziemliche addition vnd verbesserung meiner bestallung gnedigst concidiren vnd widerfahrenn lassenn, Erbiete mich dagegen in aller vnderthenigkeit, nicht allein in meinen bißher geleisten Dienst, allen muglichen vleis anzuwenden, sondern auch in mehrerm, so mir von e. fr. Dhrtt. möchte aufgetragen werden, gebrauchen zuelassenn, vnnd nach meinem höchsten vermögen zue iederzeit dasjenige zuethun, das meinen schuldigen pflichten gemeß vnnd e. fr. Dhrtt. gefellig sey, Letzlich demnach ich ein Zeit hero etliche deutsche Kirchengesang Lutheri dermassenn componiret, daß die Christliche gemein den Choral leichtlich hören, verstehenn, vnnd mitsingenn, sowol die Jungen als die alten imitiren konnen: Als will e. fr. Dhrtt. ich dieselbenn hiemit praesentiret habenn, vnnd wofern e. fr. Dhrtt. dieselbenn gnedigst gefallenn werden, will ich mich befleissigen andere Christliche deutsche Kirchengesang mehr auf solchen schlag zuuerfertigen vnnd mit gn. bewilligung vnter e. fr. Dhrtt. nahmen, mit der Zeit in Druck ausgehen zu lassenn, Jedtzunder e. fr. Dhrtt. nicht mehr als vnderthenigst bittende, E. fr. Dhrtt. wollen gegenwertige in gn. von mir auf vnnd annehmen, mein gnedigster Furst vnnd Herr sein vnnd bleiben. E. fr. Dhrtt. hiemit in schutz des Allmechtigen, vnd mich denselben zu gn. treulich beuehlendt, vnnd vmb ein gnedige gewirige antwort vnderthenigst bittendt,

E. Fr. Dhrtt.
vnderthenig gehorsamer Diener,
Johannes Eccardus Vice Capelmeister«.

Nicht genug damit, daß der Meister sein Leben in ziemlich dürftigen Verhältnissen zubringen mußte: auch allerlei Streitigkeiten mit andern Hofangestellten scheinen ihm manche unangenehme Stunde bereitet zu haben. Hierfür spricht der folgende Brief, in dem sich Eccard gegen Angriffe des Hofschusters rechtfertigt:

Beschwerde gegen den Hofschuster: 1)

»Wolgeborne, Edle, Gestrenge, Ehrenvehste, Achtbare, gnedige vnd grosgünstige Herren. E. Gn. vnd Herrschafften soll zum warhafften bericht auf des Hofschusters vnbilliges Angeben vnd klagen, als nehme Ich Ihme zum Vorfang aus der Fl. Rent-Cammer das schuchgeld vor die Capellknaben ein; kürtzlich nicht verhalten. Das der Zeit, do von Fr. Regierung bewilliget, vnd durch den H. Cammermeister in der Rentcammer beuohlen worden, mir das Schuchgelt vor die Discantisten hinfurder folgen zu lassen (welches dan schon vor zweien Jahren geschehen). Ich dreyerley Klage wieder den Hofschuster gehabt. Erstlichen, das er den Jungen so böse schuch gemacht, das sie mannichsmal nicht drey, geschweige sechs wochen, mit einem Par schuch sich behelffen können; daher Ich stets viel hader vnd zanckens, aber vergeblich vnd vmb sonst, mit Ihme Hofschuster gehabt, Weil Ich den Jungen von meinem gelde die schuch außbessern, vnd Winterszeit Pantoffel darneben hab keuffen müssen. Zum

1) Die hier folgenden, aus der Sammlung Etatsministerium 50b stammenden Schriftstücke bringen zwar kein wesentliches Material zur Geschichte der Kapelle, ihre Aufnahme in diese Abhandlung scheint mir aber bei der wichtigen musikgeschichtlichen Stellung Eccard's, von dem bis jetzt gar kein Briefmaterial vorliegt, gerechtfertigt zu sein.

Andern; Wenn Ihme die Jungen auf newe schuch zu machen, den schuchzettel aus der Rentcammer gebracht, hat er sie von einer Zeit zur andern aufgehalten, vnd offtermal funff, auch sechsmal hin vnd wieder gesprengt, ehe er Ihnen allen die schuch gegeben; sonderlich da dieser Hofschuster von der F. Freyheit vorm Schlosse mit der wonung auf den Steinthamb weit jenseitt der Kirchen hinauß verrücket, haben die Jungen mannichsmal ein Par Schuch zerlauffen, ehe sie ein anderes Par bekommen können. Zum Dritten, da Anno 1601 die Pest alhie zu Königsberg eingerissen, vnd sonderlich auf dem Steinthamb sehr grassirete, ist mir wegen vmbpostirens der Jungen nach den Schuen dis Vnglück begegnet. Es geht einer meiner Knaben hinnaus zum Schuster nach seinen Schuhen, dem begegnen bey der Steinthambschen Kirchen vnuersehens etliche, die tragen einen todten vnbedeckt auf einer banck, der Knab erschrickt darob, kompt heim vnd wird peste kranck; welchem doch vormittelst göttlicher hulffe (dem trewen Gott sey dafür lob, ehr vnd danck gesagt, der mich sambt den meinen gnedigst behütet) durch eingegebene Artzeney geholfen worden. Hierüber Ich gar erschrocken vnd bestürtzt, notwendig gedrungen worden, bey Fr. Regierung vber den Hofschuster zu klagen; dan mir sehr bedenklich gewesen, die Jungen an solchen gefehrlichen ort ferner nach Schuch zu schicken. Worauf die anwesenden Herrschafften der Fr. Regierung damals für recht vnd billich erkant, damit Ich des hadern vnd zanckens, die Jungen des rennen vnd lauffens vnd ferner gefehrligkeit benommen; mir das Schuchgeld aus der Fl. Rentcammer folgen zu lassen. Weil doch Fr. Dht. hieran nichts ab oder zugehet, es werde den Knaben beim Hofschuster oder einem andern guten Schuster in der Stadt die Schuch gemacht vnd bezalet. Weil dan der Hoffschuster hiezu gantz stille geschwiegen, vnd nun erst vber zwey Jahr in seiner Supplication klaget, er könne beim alten Tax des schuchgeldes, wegen thewrung des Leders, nicht lenger bleiben, wolle auch die Hofarbeit nicht lenger haben, wundert mich nicht wenig, warumb er dan wil, das die Capellknaben bey Ihme wiederumb sollen schuch machen lassen. Ich bin aber der tröstlichen Hoffnung, E. Gn. vnd Herrschafften werde dasjenig, so vormals hierin verabscheidet, Ihr gnedigst gefallen vnd in esse bleiben lassen; Warumb Ich auch hiemit gantz vnderthenig wil gebeten haben. Es ist wol war, das die Schuch ie lenger ie thewrer werden, Ich wil aber lieber aus meinem eigen beuttel zum Schuchgeld was zulegen, vnd den Knaben gute Schuch, darauf sie etliche Wochen gehen können, keuffen, Als das Ich mit diesem Hofschuster (deme Ich nicht zutrawe, das er bey theurerm leder, seiner alten gewonheit zuwieder, bessere Schuch machen werde) ferner solte zu thun haben.

Dieses hab E. Gn. vnd Herrschafften zum gegenbericht auf des Hofschusters Klage, Ich vnderthenigst nicht verhalten sollen; deren Ich mich zu gnaden vnd gunsten hiemit wil beuohlen haben.

E. Gn. vnd Herrschafften vndertheniger Diener
Johannes Eccardus, Capellm.«

Nachschrift auf den Brief:

»Die Herren Regenten lassen es bey deß Capellmeisters eingewantten endtschuldigen bewenden vndt würdt der Hoffschuster abgewiesen.

den 14. Dezember Ao 1603«.

Zu demselben Kapitel »Streitigkeiten« gehört auch die folgende, fast humoristisch anmutende Beschwerde Eccard's gegen einen Schulmeister:

»Durchleuchtigster, Hochgeborner, gnedigster Furst vnd herr, nach vnderthenigster meiner pflichtschuldigen gehorsamen Diensterbietung, kan E. Fl. Dht. Ich klagende nicht vorenthalten, das gesteriges tages den 28 February der Schulmeister von Stock-

heim, der des Pfarherrs daselbsten Sohn sein sol, mit einem langen Rohre von dem Pregel durch ein fenster in meine kleine Stuben jm Bischoffshof geschossen, Also das die Schrot Johanni des Alttstetischen Baders Sohn einem Organisten, der meiner Knaben einen vff dem Instrument instituiret vnd jn den stuben geschrieben, vber den Kopff geflogen. Ob nun wol vnser Herrgott verhutet, das solcher schus ohn schaden abgangen, hab E. Fl. Dht. schuldigen pflichten nach, ich solches zuuermelden, doch nicht Vmbgang haben können, damit kunfftig dergleichen freuel vnd vnbefugtes schiessen vff dem Pregel (nicht) vorkommen werde, Gelanget derwegen an E. F. Dht. mein vndertheniges bitten, die wollen obgemelten schulmeister jn gebürende straff nehmen lassen, damit er ein andermal ein solches nachzulassen vnd andere sich daran zu spigelen haben. Solches vmb E. F. Dht. jn aller Vnderthenigkeit zu verdienen, bin ich allzeit schuldig vnd willig.

E. F. Dht.
vndertheniger gehorsamer Diener
Johannes Eccardus, Vice-Capellmeister.
den 7. Marty Ao. 94«.

Auch einige von Eccard's Berichten und Gutachten, die er in dienstlicher Eigenschaft auf Eingaben von Kapellaspiranten machte, dürften Interesse beanspruchen. Der Altist Ruebensamen, der 1586 mit Georg Friedrich nach Ansbach gezogen war, bemühte sich 1591 wieder um eine Stelle in der Königsberger Kapelle. Riccius, Eccard's einstiger Vorgesetzter und jetzt Ansbacher Hofkapellmeister, schrieb in dieser Sache selbst an Eccard:[1])

»Mein Jederzeit freundlich willig dienst vnd grues sampt Wunschung eines gluckseeligen Neuen Jahres vnd Aller wohlfarth beuor. Kunstreicher Insonders gunstiger Herr Geuatter, Nachdem gegenwerttiger Briefszaiger Johann Ruebesam Altista sich herauß jn Franken in Fl. Dht. vnsers Gnedigsten Herren Dienst gebrauchen lassen, vnd wie euch bewust, sein haußfrauen zue Konigsberg gelassen, der meinung das Fr. Dht. baldt wieder jn Preussen kehren, vnd nit so lang wie geschehen, in Franken verharren soltte, dieweiln er aber gemelter Ruebesam solches nicht erwartten konnen vnd seiner gelegenheit nach, wie es dann an Ihme selbs nicht Christlich, noch zur Haußhalttung vortreglich nicht verharren, Als hatt er nach Gnedigster von Fr. Dht. außgebrachter Bewilligung vnd Abschied, vnd mitt gebuerlichem wissen vnd willen sich vff Königsberg zue seiner Haußfrauen zuegemacht, der Zuuersicht vnd Hoffnung alda etwan seiner gelegenheit zue pflegen, vnd weiln dann er nun Ettliche Jahr lang Ihrer Fr. Dht. vleisig vnd treulich gedienet, vnd es billichkeit nach derselben wohl anstunde, Ihme zue seiner wohlfarth rethlich vnd hulflich, sonderlich mitt einer Commendation oder befehl an die Regierung zue Königsberg erschienen, so kan doch niemand einen forderlichen beschaidt alhie außbringen. Als hatt er sich alles gueten geneigten willens vnd promotion zue euch getröstet, Vnd gelangt hiemit an euch mein freundliches Pietten Ihr wollet obgedachten Ruebesamen euch zue möglichen Diensten vnd beförderung lassen befollen sein, vnd Ihme bey einer Fl. Regierung behulflich sein damit er vnter des, biß Fl. Dht. wieder möchten ankommen, an besoldungen wie Thomas Altista möge vnterhaltten werden, vnd dabey einer besserung erwartten. Solches will ich neben Ihme in dergleichen oder anderen Sachen mit Danck zue jeder Zeit zue beschulden wiessen.. Thue euch

1) Aus Etatsministerium 50b, ebenso die folgenden Schriftstücke.

hiemit Gott dem Allmechtigen befehlend vnd euch sampt euerer Haußfrauen der Frau Geuaterin zum vleisigsten gruesen,

Geben Onoltzbach den 5 January Ao 91.

E. williger Geuatter
Theodorus Riccius Capel Meister«.

Auf die gleichzeitige Eingabe des Ruebensamen[1]) erfolgte die Weisung an Eccard:

»Der Cappelmeister soll forderlichst berichten ob in der Cappel alhier eine stelle ledig, darzu Supplicant zugebrauchen sey, damitt Er möge verabschiedet werden. Actum Königsberg den 9. Marty Ao 91.

worauf Eccard folgenden Brief erstattete:

»Nachdeme Supplicant bis dahero jn Furstlicher Capellen alhier vnd draussen ein lange Zeit gedienet, auch an mich vom Capellmeister Theodoro Riccio, laut beyliegendes schreiben commendiret worden, der Supplicant auch wegen seiner Stimme vnd geschicklichkeit zur Music, der Capellen wolanstehet: wolt ich vor mein person nicht wiederrathen, sondern viel mehr vnderthenigst gebeten haben (Obwol itziger Zeit keine stelle ledig) Furstliche Regierung wolle nichts desto weniger diese gelegenheit nicht außschlagen, sondern ihne annehmen, dan mir zweifelt nicht, wan ihre F. Dht. zu lande kommen, werden auch damit gnedigst zufrieden sein.

Johannes Eccardus, Vice Capellmeister«.

Eine sehr deutliche Sprache redet Eccard in folgender, auf die Eingabe eines Instrumentisten Wayssel verlangten Auskunft:

Durchleuchtiger, Hochgeborner, gnediger Fürst vnd Herr. Vff die vbergebene Supplication Matthaei Wayssels des Jüngern, Instrumentisten, Ist diß mein vntertheniger Bericht, das Supplicant, laut seiner Supplication, Kunst vnd geschickligkeit halber, neben andern Instrumentisten, auf angezogenen Instrumenten wol passiren mag. Das er aber darauf excelliren solte, vnd derentwegen dem seligen Arto substituiret, vnd den anderen Hofjnstrumentisten könt vorgezogen werden, hab ich noch zur Zeit von ihme nicht merken können. Hielte dafür........ wenn er gleich anderen Instrumentisten bestellet vnd besoldet würde, er könte damit zu frieden sein. Dan bey itziger gelegenheit, da der Jungen Instrumentisten gnug vorhanden, Ich vor vnnötig achte, Ihme oder einem andern vff Fr. Dht. Vnkosten (wie Artus seliger gehabt) ferner Lehriungen zu vnterhalten: sintemal nicht Fr. Dht. sondern viel mehr andern zu gute, der mehrer theil solcher Jungen seind gelehret worden: welcher Vnkosten Fr. Dht. wol kan ersparet werden. Wan auch der kleine Hensel, welcher wochentlich aus Fr. Rent-Cammer einen Thaler Kostgelt hat, seinen Dienst alhie, dessen er doch zuuor auch gar vnfleissig abgewartet, mutwillig vbergibt vnd in der Pillaw (wie man sagt) beim H. Haubtman Kallein sich vor einen Leibschützen gebrauchen lesst, Als hab ich solches hiemit nicht vnangemeldet lassen wollen; nebst angehengter vndertheniger bitt, der dreyen Supplicanten aus der Fr. Capell, welche nun vber ein halbes Jahr angehalten, vnd noch nicht verabschiedet sein, In gnaden eingedenck zu sein, vnd nach Inhalt des Concepts, so vom H. Secretario Dreschenberger gestellet, aber noch

1) Der Name kommt ebenfalls in verschiedener Schreibart vor. In den Haushaltungsbüchern steht Rubsahmen, Rubesahm und Rubsahm, Riccius schreibt Ruebesam. Er selbst unterzeichnet sich in seiner Eingabe als Ruebensamen.

nicht ratificret ist, zuuerabschieden. Dieses E. Fl. Dht. zu vnderthenigem Bericht ich nicht verhalten sollen; derer Ich mich hiemit zu gnaden beuehlen thue.

E. F. Dht.
vndertheniger Diener
Johannes Eccardus V. Capellmeister«.

Auch der folgende Bericht über ein Gesuch um Aufnahme in die Kapelle gehört hierher:

Sol. Fl. Dht. zu vnderthenigem bericht nicht vorhalten, das Jeronimus Schultz, welcher ein Zeitlang in Furstlicher Capell vor einen Tenoristen Sich gebrauchen lassen (In willens seine angefangene Studia auf andern Vniuersiteten zu continuiren) seinen Capeldienst resigniret. Weil dan seine stelle Supplicant Johannes Fengler Sich bei mir angegeben, auch schon etliche mal pro choro vor ihn aufgewartet, vnd ich ihn zu diesem vacirenden dienste vor allen andern zum tuchtigsten und besten qualificiret befinde, Als wolle Fl. Dht. (wie er bittet) ihn zu solchem Dienste, vmb die besoldung, welche Sein antecessor gehabt, gnedigst bestellen, auf vnd annehmen lassen.

Fl. Dht.
vnderthениger Diener
Johannes Eccardus Vice Capellmeister«.

Bei derartigen Gutachten scheint man Eccard's Rat meist gefolgt zu sein. Ruebensamen sowohl wie Fengler wurden, wie aus den Haushaltungsbüchern zu ersehen ist, angenommen; dagegen wurde das Gesuch des Wayssel refüsiert. Aus dem Gutachten über diesen geht übrigens hervor, daß der Kapellmeister bei der Annahme der Trompeter ein gewichtiges Wort mitzureden hatte. Das mag zur Bestätigung meiner oben S. 44 ausgesprochenen Vermutung dienen.

Über die Besoldung der Kapellmitglieder unter Eccard's Direktion gibt uns das Rechnungsbuch von 1600[1]) genauen Aufschluß:

»Cantoreß:

Johannes Eckardus, Vicae Capelmeister hat Monatlichen. . . . . 12 G.
thutt
216 M. — Vom ganzen Jare Vermög seiner Handt im Quartalbuche,
Andres Lorentz, Bassist
hatt
50 M. — Seinne besoldung empfangen.
Paull Kolbe, Bassist
hatt
70 M. — Jars besoldung empfangen
Johannes Rubensamen
hatt
90 M. — Seinne besoldung empfangen laut seiner handt im quartalbuche
Johannes Krocker
hatt
50 M. — Seinne Jarsbesoldung empfangen,

1) Fol. 13511, S. 105.

Johannes Fengler
hatt
70 M. 48 Sch. — Jerliche besoldung empfangen
Johannes Jordan, hatt jerlichen . . . . 15 M.
darauff
7 M. 30 Sch. — Vor 1/2 Jahr empfangen
Vnnd ist abgezogen,
An seine stelle ist angenommen
Jacob Worm hatt
7 M. 30 Sch. — Vor das ander 1/2 Jahr empf. Summa . . . . 15 M.
Thomas Mittelpfordt
Soll Vermöge fl. D. Abschiedts so zu Onolzbach datirt hinfüro Jehrlichen zum Vnderhalt haben
150 M. — die hat er auch empfangen laut s. handt im quartalbuche.
Jacob von Krahnen, Organist
hatt
181 M. 48 Sch. Seinne Jarsbesoldung empfangen,
Sechs Discantisten iederm jerlichen 30 M. besoldung, 7 M. disciplingelt, 3 M. waschlohn und 6 M. zu Virr hembden thutt
276 M. — Vom ganzen Jare Vermöge des Capelmeisters handt im quartalbuche,
Summa vff die Cantores:
1169 M. 36 Sch.«

Auch die Besoldungsliste der im gleichen Bande unter »Trommeter und Instrumentisten« aufgeführten Musiker dürfte interessieren[1]:

Instrümentisten vnd Trommeter.

Anthonius Neüman Ober Trommeter hat
80 M. besoldung 31 M. 48 Sch. vor Kost vnnd bier vnnd 12 M. vor Kornn Erbsenn vnd fische thutt,
123 M. 48 Sch. Vom ganzen Jare die er auch empfangen.
Michel Schultz Trommetter
hat 60 M. besoldung 31 M. 48 Sch. vor Kost vnnd bier vnd 12 M. vor Korn Erbsen vnnd fische thutt
103 M. 48 Sch. die hatt er auch empfangen,
Hans Reüs Trommetter hatt
103 M. 48 Sch. Seine besoldung empf. vnnd ist inn Gott Vorschieden.
Georg Nezel Trommetter hatt
103 M. 48 Sch. Seine Jarsbesoldung empf.
Vrban Gros Trommetter hatt
103 M. 48 Sch. seinne besoldung empfangenn,
Christoff Meltzer Trommetter hatt
103 M. 48 Sch. Jerlichenn die er auch empfangenn
Berendt von Gellern Citterist hat 60 M. besoldung 31 M. 48 Sch. Vor Kost 12 K. vor Kornn vnd 40 M. Additionn thutt
143 M. 48 Sch. Jerlichenn die er auch empfangen.
Artus de Bont hatt
100 M. — Seinne besoldung empfangen vnnd ist in Gott verstorbenn,

1. Fol. 13511, S. 107.

Zwey gesellen die bey der F: taffel mit aufwarttenn helffenn, bekommen
103 M. 48 Sch. welche Artus ihrentwegen empfangen.
Artus de Bonten Jungen hatt
36 M. 36 Sch. welche Artus empfangenn laut seiner Handt im Quartalbuche.
Adam Bredhut Törmer hatt
30 M. — Seinne besoldung empfangenn,
Adam Brethutt ist auch Hehrpeücker
hat 25 M. besoldung 31 M. 48 Sch. Vor Kost vnnd bier vnnd 12 M. Vor Korn Erbsenn vnnd fische thutt
83 M. 48 Sch. welche er auch empfangen,
Merten Kurtz Hehrpeücker
hat 15 M. besoldung 31 M. 48 Sch. Kostgeldt vnnd 12 M. Vor Kornn Erbsenn vnnd fische thutt
58 M. 48 Sch. So er auch empfangen.
Michel Freyfeldt Trommetter hatt
103 M. 48 Sch. gleich den andern empfangenn.
Summa vff Instrumentisten vnd Trommetter
1303 M. 24 Sch.

Eccard's Tätigkeit in Königsberg geht bis zum 1. Oktober 1608. Das ist aus dem Eintrag des Haushaltungsbuches dieses Jahres[1]) deutlich zu ersehen. Es heißt dort:

»Johannes Eccardus, Capelmeister hatt. . . . . 216 M.
162 M. das Quartal Reminiscere, pfingsten vnnd Michaelis empfangen, Ist nunmehr Ihr. Churfl. Gn. zu Brandenburgk bestalter Capelmeister.
An seine Stelle:
Johannes Crocker hatt
54 M. das quartal Luciae empfangen.«

Eccard erhielt also für 3 Quartale des Jahres noch seinen Gehalt, im 4. Quartale ist der Nachfolger Crocker schon in Amt und empfängt dafür die volle Bezahlung. Dieser Eintrag ist der letzte, der uns über Eccard's Aufenthalt in Königsberg Kunde giebt; sein Name wird nach 1608 in keinem der Bücher mehr genannt.

Ich muß mich nun hier noch etwas eingehender mit Eccard's Weggang aus Königsberg beschäftigen, weil diese Tatsache in jüngster Zeit merkwürdigerweise bestritten worden ist. Bis vor wenigen Jahren war man ganz allgemein der Ansicht, daß der Meister nach Berlin übersiedelte, dort als Leiter der kurfürstlichen Kapelle wirkte und 1611 ebenda starb. Diese Ansicht, die auch wohl weiterhin wieder als die richtige zu gelten haben wird, basierte auf 2 Dokumenten, die Schneider[2]) aus Berliner Archiven veröffentlichte: dem Kontrakt vom 4. Juli 1608, durch

1) Fol. 13519, S. 122.

2) Gesch. d. Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin, Berlin 1852. In dem Anhang, »Gesch. d. Churfl. brandenburgischen u. Kgl. preuss. Capelle« sind S. 23 u. 25 die beiden in Frage kommenden Schriftstücke abgedruckt.

den Eccard vom Kurfürst Joachim Friedrich als Berliner Kapellmeister verpflichtet wurde, und einem Schreiben vom 11. Sept. des gleichen Jahres, in dem Joachim Friedrichs Nachfolger Johann Sigismund den ersten Kontrakt bestätigte. Nun erklärt Eitner in seinem Quellenlexikon[1]), Eccard sei gar nicht nach Berlin übergesiedelt, da der Kontrakt durch den Tod Joachim Friedrichs hinfällig geworden, sondern er sei in Königsberg geblieben und daselbst gestorben. Gegen diese Eitner'sche Behauptung muß ich an Hand mehrerer Gegenbeweise protestieren. Daß Eccard in Königsberg nach 1608 in amtlicher Stellung nicht mehr weilte, beweist das Fehlen seines Namens in den Haushaltungsbüchern. In diesen ist in den folgenden Jahren stets Crocker als Kapellmeister angeführt. Zwei weitere Zeugnisse sprechen aber auch deutlich dafür, daß er als Privatmann nicht mehr dort gewesen sein kann. Stobäus sagt in der Vorrede zu den 1642 herausgegebenen Preußischen Festliedern[2]): »nach dieses Eccardi Abzug aus Preußen«; und in der Rede, die der Königsberger Rektor Valentin Thilo 1646 bei Stobäus' Leichenfeier hielt[3]), heißt es: »Johannis Eccardi informatione uti incipit, eamque etiam ad annum 1608, quo in Marchiam cum Serenissimo Electore ac Domino Johanne Sigismundo discedebat fidissimus praeceptor, continuavit«. Beweisen nun diese Tatsachen ganz sicher, daß der Meister in Königsberg nicht mehr gewesen sein kann, so läßt sich nun auch andererseits sein Aufenthalt in Berlin aktenmäßig feststellen. Das Hausarchiv zu Charlottenburg besitzt ein Schriftstück, in dem der um 1620 amtierende Berliner Kapellmeister Jacob Schmidt, der um eine Aufbesserung seines Gehaltes petitioniert, angibt, was seine Vorgänger im Kapellmeisteramt, Eccard und Zangius, als Zulage für die Kapellknaben erhielten[4]). Es heißt dort: »Es ist mir anbefohlen worden, in Unterthenigkeit wahrhafften Bericht zu thun, was die vorigen Capellmeister an Deputat und Gelde wegen der Capellknaben gehabt haben, Berichte dero wegen dieselben mit gründlicher Wahrheit, daß Eccardus, auch Nikolaus Zangius (Wilhelm Brate aber nicht, weill er die Knaben nicht habe unterhalten dürffen) vor ihre Person jährlich zum Deputat gehabt haben, wie folget etc.« Das besagt also doch klar, daß Eccard das Berliner Kapellmeisteramt verwaltet hat, und zwar allem Anschein nach als Vorgänger des Nikolaus Zangius. Nun ist Eccard nach der Aufschrift auf seinem den Preußischen Festliedern von 1642 beigegebenen Porträt 1611 ge-

1) Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung Bd. 3. Leipzig 1900; unter Artikel Eccard.

2) Eccard und Stobäus, Preußische Festlieder, Elbing und Königsberg 1642 u. 1644.

3) Universitätsbibl. Königsberg, «Intimationes funebres» Bd. II, Nr. 116.

4) Dieses Aktenstück ist ebenfalls bei Schneider S. 32 des gleichen Anhangs schon abgedruckt.

storben, während Zangius das Amt erst Trinitatis 1612 antrat[1]). Offenbar wurde die Stelle nicht sofort nach Eccard's Tod besetzt, wofür auch der Umstand spricht, daß im November 1611 der Königsberger Kapellmeister Crocker zur Leitung der Kapelle bei einer fürstlichen Hochzeit nach Berlin berufen wurde. Dieses bisher noch nicht bekannte Schriftstück[2]) lautet:

»Wir haben gegenwertiglichen unsern Preussischen Cappelmeister Johan Krockern, welcher vf unser gnedigst erfordern alhier angelanget, gnedigst commitirt, sich alsobalde in unser Hofflager zu verfügen, vnd weil er zum bevorstehend Fürstlich Beylager das Cappelmeisterambt bestellen soll, mit vnsern anwesendt Instrumentisten vnd Musicanten, damit Sie ingesambt vf bemelt Furstlich Beylager vmb so viell besser die aufwartung zuverrichten vleißigen Vbung anzustellen, Begehren demnach gnedigst wollet es Ihm anmelden lassen, sich gebührendt zu bequemen, Auch anordnen, das die Cappelknaben an Ihn gewiesen werden, — — — — — — — vnd beuehl thun, das er vnd seine beihabendt zwey Preussische Cappelknaben den Tisch bey hoff haben mögen.«

Geben in Vnser Veste Cüstrin den 29. Novemb. 1611.

Solange weitere aufklärende Aktenstücke nicht gefunden werden[3]), können wir natürlich das genaue Datum von Eccard's Tod nicht bestimmen. Doch deutet die Berufung Crocker's darauf hin, daß der Meister im November 1611 entweder schon gestorben war oder doch keinen Dienst mehr tun konnte. Was jedoch bei der ganzen Frage am wichtigsten ist, das scheint mir durch die oben beigebrachten Beweise klargestellt zu sein: nämlich, daß Eccard tatsächlich die Hofkapellmeister-Stelle in Berlin verwaltet hat.

In die letzten Jahre von Eccard's Königsberger Kapellmeistertätigkeit fällt die Aufstellung einer neuen großen Orgel in der Schloßkirche, die von dem Orgelbauer Zickermann erbaut wurde. Die Protokolle[4]) darüber sind erhalten und dürften Interesse beanspruchen:

Die Herren Regentenn des Hertzogthumbs Preussen habenn mit Adrian Zickkerman Orgelbawernn gehandelt, das er eine Orgell in die newe Schloskirch, vfs zierlichst, bestendigst vnd beste bawen soll, dergestalt vnnd mit soviel pfeiffen vndt Stimmen, als ermelter Orgelbawer selbst vfgesetzet Oder aber do nach vbersehung des vfsatzes der Capellenmeister vnd Hofforganist des Wercks notturft, ein mehrers vndt anders, in einem vnd anderm befunden wurde, soll er es nach derselben enderung vnd verbesserung auch zu machen schuldig sein, hinkegen vnnd zu verfertigung solches wercks, soll er vor sich vnd soviell gesellen vnnd persohnen als er notwendig zu der arbeit bedorffen wirdt, so lang sie daran zu thun haben denn Tisch zu Hoff, an not-

1) Vgl. Schneider, Anhang S. 28. Der dort mitgeteilte Name Jungius muß Zangius heißen.

2) Aus dem kgl. Hausarchiv zu Charlottenburg.

3) Auf meine Anregung hin ließ das kgl. Konsistorium in Berlin in den Kirchenbüchern der in Frage kommenden Berliner Kirchen Nachforschungen nach Eccard betreffenden Dokumenten veranstalten, doch blieben dieselben erfolglos.

4) Fol. 930, S. 219 v.

turfftigem Essen, sowol an Trincken, vf jede persohn des tages vier stoff Bier vnnd vom gantzen Werck Neunhundert fl. pol: vor mühe vnnd arbeit haben, dauon er auch denn Gesellen lohnenn soll, Solche Neunhundert fl. sollen Ihme Zickkerman gevolgett werdenn, itzo zum anfang dreyhundert gülden vnnd wan das Werck so weit gebracht, dass es gangbar vnnd geschlagen wirdt, wieder dreyhundert fl. vnnd wan es zum bestand vnd gentzlich fertig ist, alsdann den Rest der letzten 300 fl.

Die Materialien wie die nahmen habenn mögen, zu diesem Werck vonnöten, alß auch das Schnitzwerck, soll alles vber die Herrschafft gehenn, vnd vf derselben Costen geschaffet werden. Vhrkundtlichen ist diese Verhandlung von den Herren Regenntenn vnderschriebenn.

den 28. Juny 1605.

Das Werk war 1608 fertiggestellt, die Urkunde darüber befindet sich im Rechnungsbuch dieses Jahres unter der Rubrik »Orgelmacher«[1]. Sie lautet:

4757 M. 32 Sch. Kostet das gannze Werk der Orgell in der Schlosskirche, darunter 900 G. dem Adrian Zickkermann Orgelbauer für Zugeding benebenst Vf Ihm, Vnd seinen Gesellen der freye Tisch zu Hoff 400 G., dem Daniel Rose Hoffmahler, das er die Orgell ausstafiret, nebenst anderer Victualia, Vermöge des Verdingszettel, daß ander ist vor Zin, Meßing, Weißleder vnd Handwerckern, Alles laut Spezificirter Verzeichnüs, Vnd drüeber gehaltenem Bauregister.

Diese neue Orgel muß an Größe das früher gebrauchte Instrument weit übertroffen haben. Das ersehen wir schon aus dem Umstande, daß vom Einstellungsjahre derselben an stets ein Kalkant in der Kapelle gehalten wurde, was vorher nie der Fall war. Am Schluß der Rubrik »Cantores« des Haushaltungsbuches von 1607[2] befindet sich zum erstenmal ein solcher Eintrag. Er lautet:

Andreas Graff
ist vor einen Calcanten zum neuen Orgelbau angenohmmen,
sol jährlich haben vermöge Abscheidt dadirt den 23. Juli 1607
16 M., 12 Scheffel Korn vnd ein Hoffkleid.

Eccard's Nachfolger war Johannes Crocker. Er verwaltete das Amt bis Weihnachten 1626, wurde dann pensioniert und starb 1628 in Königsberg. Döring's Mitteilung, Crocker sei schon 1620 durch einen Kapellmeister Jacob Schmidt ersetzt worden, beruht offenbar auf einer Verwechslung mit dem ab 1620 amtierenden Berliner Kapellmeister gleichen Namens[3], über den ich bei Eccard schon gesprochen habe; denn der

1) Fol. 13519, S. 467.

2) Fol. 13518, S. 105.

3) A. a. O. S. 78; vgl. hierzu auch v. Winterfeldt (A. a. O. II S. 103), der darüber auch schon falsch berichtet. Jacob Schmidt war der Nachfolger Brade's, unter dessen Direktion er Vizekapellmeister war. Das ist zu ersehen aus Brade's Anstellungsdekret, mitgeteilt bei Schneider, Anhang S. 29 unten, wo es heißt: »die Capellknaben aber haben wie Vnserm Vice Cappelmeistern Jacob Schmieden zugegeben«, sowie einem im Hausarchiv Charlottenburg aufbewahrten, bisher unbekannten Aktenstück von 1619, in

Name Schmidt kommt unter den Musikern der Königsberger Hofkapelle in dieser Zeit überhaupt nicht vor. Daß Crocker bis zu dem oben genannten Zeitpunkt ununterbrochen im Amt war, geht aus den Listen der Rechnungsbücher mit Sicherheit hervor.

Crocker ist in den Haushaltungsbüchern zum ersten Mal 1597 als Sänger genannt, muß aber schon einige Jahre früher in der Stellung gewesen sein — durch das Fehlen der Bände 94—96 ist das nicht genau zu ersehen — wie aus einem ihm am 11. Juni 1597 erteilten Reisepaß hervorgeht[1]). Es heißt dort:

»Johannes Krockerus, welcher eine zeittlang in hochstgedachts Vnsers gnedigsten F. vnd H. Capellen vor einen Tenoristen gedienet«.

Sein Gehalt beträgt von 1597 bis 1602 50 M., 1603 erhält er eine Zulage von 20 M. 48 Sch., verläßt jedoch im nächsten Jahre seine Stellung. Das Haushaltungsbuch berichtet darüber[2]):

Johannes Crocker hat . . . . 70 M. 48 Sch.
darauf 35 M. 24 Sch. für das
Quartal Reminiscere vnnd Pfingsten
empfangen. Ist in Deutschlandt gezogen.

1605 kommt er wieder und erhält sogar seinen Gehalt für die Zeit der Reise nachgezahlt, was möglicherweise darauf schließen läßt, daß er mit Studienauftrag reiste[3]):

Joh. Crocker
hat. . . . . 70 M. 48 Sch.
vnd
35 M. 24 Sch. das Quartal Michaelis vnd Luciae von Anno 1604 hinderstellig
wie auch
70 M. 48 Sch. Seine besoldung von diesem Jahr empfangen.

1606 und 1607 ist er mit einem Gehalt von 70 M. 48 Sch. verzeichnet, im Haushaltungsbuch von 1608 steht außer dem bei Eccard schon mitgeteilten Eintrag noch gegen Schluß der Liste[4]):

Johannes Crocker
hat 70 M. 48 Sch. darauff
53 M. 6 Sch. [das Quartal Reminiscere, Pfingsten vnnd Michaelis] empfangen, ist nunmehr vor ein Capelmeister bestellet.

welchem »dem Vice Cappelmeister Jacob Schmieden« die Auszahlung von rückständigem Gehalt zugebilligt wird. Schmidt's Berliner Kapellmeistertätigkeit bezeugt außer dem bei Eccard erwähnten Aktenstück noch eine bei Schneider, Anhang S. 37, abgedruckte Notiz.

1) Unter Etatsministerium 50b.

2) Fol. 13515 S. 102.

3) Fol. 13516 S. 96v.

4) Fol. 13519 S. 123.

In dem von Schneider mitgeteilten, jetzt im Hausarchiv Berlin befindlichen Kontrakt Eccard's vom 4. Juli 1608 (vgl. oben S. 52) ist die Rede davon, daß Krocker als Vizekapellmeister mit Eccard nach Berlin gehen soll. Es heißt daselbst:

»Vnd können wir hier hienebenst geschehen lassen, dass eben dem Johann Krockern, weil er Vice Cappelmeister sein etc.«

und dann weiter unten im Postscriptum:

»Es hat auch zwarr ermelter Krocker an Vnns suppliciret, Ihn in Preußen an deine stadt zum Cappelmeister zu bestellen, können aber noch zur Zeit .... nichts gewisses verordnen.«

Die nach diesem Schriftstücke abgeschlagene Bitte Crocker's, ihn an Eccard's Stelle als Kapellmeister anzunehmen, wurde also nachträglich, d. h. spätestens bis zu Eccard's Weggang aus Königsberg, doch noch erfüllt. Die Stärke der Kapelle bleibt unter seiner Leitung die gleiche, meist sind es 8, gelegentlich nur 7 Sänger, außer den Diskantisten. Gegen den Schluß seiner Amtstätigkeit tritt ein öfterer Wechsel der Mitglieder ein, was möglicher Weise (Döring deutet das bereits so an) an Crocker selbst gelegen haben mag. Aber auch die unruhigen, durch schlimme Seuchen noch erschwerten Kriegszeiten mögen hierzu beigetragen und es dem Kapellmeister nicht leicht gemacht haben, seine Kapelle zusammenzuhalten, umsomehr als die Bezahlung der Mitglieder keine gute war. Crocker selbst bezog stets einen Gehalt von 216 M. jährlich, der trotz verschiedener Eingaben nicht erhöht wurde[1]). Bei der Kapelle verteilte sich der Gehalt z. B. 1618 derart, daß die Bassisten 100 M., der Altist Ruebensamen, der schon lang im Dienst war, 150 M., der zweite Altist aber nur 90 M. bezogen, und die Bezahlung der Tenoristen zwischen 60 und 90 M. schwankte. Der Organist von Krahnen, der ein hervorragender Musiker und sehr geschätzt gewesen zu sein scheint — im Jahre 1614 wurde ihm als besondere Anerkennung ein Gut geschenkt[2]) — bezog 221 M. 48 Sch., also mehr als der Kapellmeister selbst. Krahnen, der seit 1585 ununterbrochen der Kapelle angehört hatte, starb im Herbst 1620:[3])

Jac. vonn Kranenn hat . . . . 221 M. 48 Sch.
darauff er
166 M. 21 Sch. das Quartal Reminiscere, Pfingsten vnndt Michaelis empfangen, vnndt ist im H. seelig entschlafen.

1) Ich fand im Staatsarchiv 3 Eingaben Crocker's, von denen 2 Bittschriften um Gehaltserhöhung sind, während die dritte sich mit Streitigkeiten der Kapellmitglieder befaßt. Doch bieten die Schriftstücke wenig Interessantes, weswegen ich von ihrer Wiedergabe absehe.

2) Nach einer fol. 925 S. 208 erhaltenen Urkunde.

3) Fol. 13531, S. 74v.

An seine stelle ist angenommen,

Heinricus Marcj, soll jerlichen die Alte besoldung haben, so angangen Michaelis Anno 1620.

45 M. 47 Sch. das quartal Luciae empfangen.

Das offizielle Anstellungsdekret dieses Marcj ist datiert vom 24. Februar 1621[1])

Des Hertzogthumbs Preussenn verordnete Regenten, Gebenn Heinrico Marci wegen dess Organisten dienstes bey Hoff vf sein vbergebene Supplication volgendtenn Abschiedt.

»Nach dem durch absterbenn Jacobi vonn Kranenn der Organistenn dienst bey Hoff sich erlediget, vnndt Heinricus Marci darumb angehalttenn, Alß wollenn die H. . Regenten gesagtenn Heinricum, weill er vor des Kranen Tödtlichenn abgang denn dienst vorsehen vnndt aufgewarttet, zue solchen Organisten alhie zue Hoffe bestellet habenn, vnndt versehenn sich wohlgedachte Herren Regenttenn Er Heinricus Marci werde an seinem fleiß nichts erwinden laßen, Siech ferner fleißig vbenn vnndt solchenn Dienst also versehenn, das deswegenn kein beschwer beykommen oder vorgehenn möge, des soll ihme, so lang er inn solchenn Dienste Sein wirdt, zum vndterhalt Jerlich gereichet vnnd gefolget werdenn, Ein Hundertt Ein vnndt Achtzigk Marck, Acht vnndt Vierzigk schilling Besoldung vnndt Deputat, Funf vnndt dreysig Marck Haußzinß zwanzigk schl. Kornn, Ein scheffel Erbsenn, Eine halbe Thonnen Dorsch Sechs schock rauchfisch, Ein gewöhnliche Hoffkleydung, drey M. Seitengelt, vier thonnen Bier, vnndt Sechs scheffel Kornn. (vnnd den Tisch) vor denn Son- vnndt Freytages zue Hoff. Vhrkundtlichenn mit wolermelter H. Regentenn zugeordnetenn Secret becrefftiget, gebenn Königsbergk denn 24. February Anno 1621.

Im Jahre 1624 tritt nun eine Änderung in der Bezahlung der Kapelle mit gleichzeitiger Entlassung aller Sänger ein. Schon im Jahre vorher waren 3 derselben weggegangen; offenbar lag ein Zerwürfnis mit Crocker zu grunde, das nun zur vollständigen Auflösung und Wiederzusammensetzung der Kapelle führte. Der Eintrag von 1624[2]) giebt über diese Änderungen genauesten Bericht:

Johannes Crocker, Capelmeister hatt . . . . 216 M.

hierauff Er:

108 M. . daß Quartal Reminiscere vnd Trinitatis empfangen. Laut seiner Quitantzen Verschienen Pfingsten Anno 1624. Sein die Capelverwandten alle abgedancket, vnd so weit richtig abgezalt worden, Eß ist aber durch die Herrn Ober Räthe ferner mit Johann Crockern Capelmeistern, dergestalt abhandlung geschehen, das er hinfort daß Chor mit einer Vocalj Musica selbst bestellen, vnnd vfs beste er kan, damit versorgen soll; dahingegen sol er auß der Churfürstl. Cammer in alles haben, Jerlichen 800 M. — damit Er sich vnnd seine gesellen Zu unterhalten, Pfingsten Anno 1624 angehende.

Worauff Er

400 M. — daß Quartal Michaelis vnnd Luciae empfangen

Vermöge seiner Quitantz.

1) Fol. 13042, S. 109.

2) Fol. 13535, S. 70.

David Placotomuß Bassista
hatt . . . . 100 M.
darnach Er
50 M. — daß Quartal Reminiscere vnnd Trinitatis empfangen, Laut seiner Quitantz.
Georgiuß Blum, Altista
hatt . . . . 100 M.
darauff Er
50 M. — daß Quartal Reminiscere vnnd Trinitatis empfangen, Laut der Quitantz.
Ist seiner dienste Erlaßen,
Georgiuß Tortilovius
Tenorista hat . . . . 80 M
Worauff Er
40 M. — daß Quartal Reminiscere vnnd Pfingsten empfangen, Vermöge seiner Quitantz.
Ist auch seiner dienste Erlaßen.
Martinus Michael
Tenorista hatt . . . . 120 M.
Darauff Er
30 M. — daß Quartal Reminiscere empfangen Laut Quitantz, ist gestorben,
An seine stelle ist angenommen,
Friederich Getkant
hatt
30 M. — daß Quartal Trinitatis empfangen vermöge seiner Quitantz.
Ist seiner dienste Erlaßen.
Friederich Rettelius
hatt . . . . 30 M.
Worauff Er
15 M. — daß Quartal Reminiscere vnnd Pfingsten Empfangen Laut seiner Quitantz,
Ist seiner dienste Erlaßen.
Sechs Discantisten
haben . . . . 276 M.
Worauff Sie
138 M. — daß Quartal Reminiscere vnnd Trinitatis empfangen, vermög der Quitantzen. Der Capelmeister soll forthin, vermöge der Neuen verordnung, die Discantisten vnterhalten.
Henricus Marcj, Organista
hatt
219 M. 54 Sch. Seine Jahresbesoldung empfangen, laut seiner Quitantz.
Albrecht Tarau, Calcant
hatt
16 M. — Seine Besoldung empfangen, laut seiner Quitantz.

Es blieben also nur der Kapellmeister Crocker, der Organist Marcj und der Kalkant; alle Sänger wurden entlassen.

Crocker engagierte nun neue Mitglieder, doch ist aus den Haushaltungsbüchern darüber für die folgenden Jahre nichts zu ersehen. Sie verzeichnen von jetzt ab meist nur Kapellmeister, Organist und Kalkant;

die Namen der Sänger werden nicht mehr angegeben. So lautet z. B. der Eintrag im Rechnungsbuch von 1625[1]) nur ganz kurz:

Johannes Crocker,
Capelmeister
hatt
800 M. — die Er auch daß Jahr vber empfangen Vermöge seinen Quitantzen.
Heinrich Marcj, Hofforganista
hatt
249 M. 54 Sch. Seine Jahresbesoldung empfangen Laut seiner Quitantz (sein Gehalt war 1624 erhöht worden).
Albrecht Tarau, Calcant
hatt
16 M. — die er auch empfangen Laut seiner Quitantz.
Summa: 1065 M. 54 Sch.

Diese Umwälzung beschränkte sich aber nicht auf die Vokalkapelle allein. Auch die unter »Trommeter und Instrumentisten« angeführten Musiker wurden zu gleicher Zeit entlassen. Es waren in diesem Jahr nur noch 4 derartige Musiker im Dienst, nachdem 1619 schon 3, 1623 noch ein vierter mitten im Jahre entlassen und nicht ersetzt worden waren. Die 4 übriggebliebenen, unter denen sich auch der bereits genannte Lautenist Daniel Zölner befand, wurden nun 1624 gleichfalls verabschiedet. Der Eintrag lautet[2]):

Christoff Meltzer
hatt . . . . 103 M. 48 Sch.
darauff Er
51 M. 54 Sch. daß Quartal Reminiscere vnnd Pfingsten Empfangen, laut seiner Quitantz.
Ist hiemit seiner Dienste gnädigst Erlaßen.
Urban Groß
hatt . . . . 103 M. 48 Sch.
Worauff er
51 M. 54 Sch. daß Quartal Reminiscere vnnd Trinitatis Empfangen, laut seiner Quitantzen.
Ist auch seiner Dienste gnädigst Erlaßen.
Michel Nünnichen
hatt . . . . 103 M. 48 Sch.
darauff Er
51 M. 54 Sch. daß Quartal etc.
Ist seiner Dienste gnädigst Erlaßen.
Daniel Zölner
hatt . . . . 100 M.
darauff Er
50 M. — daß Quartal etc.
Ist hiemit seiner Dienste gnädigst Erlaßen.
Summa vff Instrumentisten
205 M. 42 Sch.

1) Fol. 13536, S. 69.
2) Fol. 13535, S. 72.

Diese zu gleicher Zeit erfolgten Änderungen bei Vokalkapelle wie Trompeter-Instrumentisten sprechen wieder deutlich für meine oben ausgesprochene Ansicht, daß die von 1587 an unter Rubrik »Trommeter und Instrumentisten« angeführten Musiker in einem gewissen Konnex mit der Vokalkapelle standen, einem Konnex, über dessen genauere Einzelheiten uns die bis jetzt gefundenen Aktenstücke leider keine klare Auskunft geben. In den Jahren nach 1624 fließen die Nachrichten über diese Musiker noch viel spärlicher: nur einzelne Aktenstücke geben davon Kunde, daß solche nach wie vor im Dienste waren. Aber über ihre Zahl ist nichts sicheres zu ersehen, da sich die wichtigsten Quellen, die Haushaltungsbücher ausschweigen. Im Buch von 1625 ist die Rubrik nicht ausgefüllt, im Bande von 1626 steht die Bemerkung: »die Instrumentisten werden von den Herrn Ober-Regimentsräthen undterhalten«. Das scheint darauf hinzudeuten, daß ihre Dienste fortan mehr für militärische, als für friedlich-künstlerische Zwecke gebraucht wurden. Dieser Eintrag von 1626 ist der letzte, der in den Haushaltungsbüchern über Instrumentisten und Trompeter Kunde gibt; von 1627 an ist die Rubrik für immer verschwunden.

Crocker leitete die neugebildete Vokalkapelle nur noch 2½ Jahre; ob sein zunehmendes Alter oder weitere Streitigkeiten den Rücktritt notwendig machten, ist nicht zu ersehen. Er legte das Kapellmeisteramt Weihnachten 1626 nieder und wurde pensioniert. Das ist aus dem Eintrag des Haushaltungsbuches von 1627[1]) zu ersehen:

Johanneß Crocker, Capelmeister hatt seine Dienste vf Weynachten anno 1626 selber resigniret, derhalben die Herren Ober-Räthe an seine stelle angenommen

Johannem Stobaeum

Soll eben den Unterhalt haben alß Crocker gehabt hat also
800 M. — Seine ganze Jahrsbesoldung empfangen, Laut seiner quitanz.
Johan Crocker

gewesener Capelmeister hat jerlichen so lange es der Herrschaft gefellet, seine bestallung gehet an den 12 May anno 1627 mit 75 M.

darauff er

37 M. 30 Sch. halbjährige besoldung Laut seiner Quitantzenn empfangen.

Dieser Pension hatte sich Crocker nicht lange zu erfreuen, denn er starb schon 1628[2]):

Johan Crocker hat jerlichen, so lange es der Herrschaft gefellig ist . . . . 75 M.

darauff er

37 M. 30 Sch. daß Quartall Reminiscere vnndt Trinitatiß empfangen vnnd ist im Herrn entschlaffen.

1) Fol. 13538, S. 73.
2) Fol. 13539, S. 69.

Mit Johannes Stobäus (als abweichende Schreibarten kommen vor Stobeus, Stoboeus, Stabeus und Stebeus, der ursprüngliche Name war Stobbe[1]) kam wieder ein hochbedeutender, im Range Eccard kaum nachstehender Musiker an die Spitze der Kapelle. Er gehörte derselben unter Eccard's Direktion bereits $1\frac{1}{2}$ Jahre als Bassist an:

1601[2]) Andreas Lorentz, Bassist
hatt jehrlichen . . . . 50 M.
darauf
25 M. Vor 2 Quartal empfangen Vnd ist in Gott verstorben.
Ann seine Stelle ist angenommen
Johannes Stebeus
hatt
25 M. — Vor die andern 2 quartal empfangen.
1602.[3]) Johannes Stobeus
hatt
50 M. — Seine Besoldung vermöge seiner handt Im quartalbuche, empfangen.

Im Haushaltungsbuch von 1603 ist sein Name nicht mehr verzeichnet, dagegen finden wir ihn in der Kirchenrechnung[4]) der kneiphöfischen Gemeinde von 1603 als Kantor der Domkirche und -Schule[5]). Weihnachten 1626 tritt er dann wieder als Kapellmeister in die Hof-Kapelle zurück und verwaltet dieses Amt bis zu seinem 1646 erfolgten Tode. Sein Gehalt betrug im ersten Jahre 800 M., wurde 1628 auf 950, 1629 auf 1000 M. erhöht und blieb von da ab in der gleichen Höhe während seiner ganzen Amtstätigkeit. Nur wurde derselbe schon von 1632 an nicht mehr regelmäßig ausgezahlt. Die Angaben Winterfeld's indes[6]), daß die Verhandlungen über die Höhe des Gehaltes sich über das ganze Jahr 1627 erstreckt hätten und Stobäus erst durch eine Eingabe an den Kurfürsten die Regelung der Angelegenheit herbeigeführt habe, scheint unrichtig zu sein. Abgesehen davon, daß ich eine derartige Eingabe nirgends finden konnte, geben uns die Haushaltungsbücher genauen Bescheid darüber, daß Stobäus in den ersten Jahren stets seinen vollen Gehalt erhielt. Die 1632 einsetzende Verkürzung resp. verspätete Auszahlung der Gehälter traf übrigens nicht etwa den Kapellmeister allein,

1) Von Stobäus' Königsberger Wirksamkeit kommen hier nur die Jahre seiner Anstellung in der Kapelle in Betracht, weiteres bereits von mir gesammeltes Material gedenke ich in der Vorrede zu seinen Werken, die ich in den Denkmälern deutscher Tonkunst herausgebe, zu bringen.

2) Fol. 13512, S. 108.

3) Fol. 13513, S. 108.

4) Staatsarchiv Fol. 13672.

5) In der in Frage kommenden Zeit waren in Königsberg die beiden vornehmsten Kirchen nach der Hofkirche der Dom, der im sog. Kneiphofviertel stand, wodurch die zu ihm gehörende Gemeinde die kneiphöfische hieß, und die Kirche der Altstadt.

6) A. a. O. Bd. II, S. 104 u. 105.

sondern erstreckte sich von diesem Jahr ab über das ganze Jahrhundert und noch ins 18. Jahrhundert hinein über alle Zweige der Königsberger Hofhaltung. Die Haushaltungsbücher spiegeln die wirtschaftlich schlechte Lage des Staates nur zu deutlich wieder. Mit Ausnahme weniger Jahre hatte Stobäus noch Forderungen an die Kasse für nicht ausgezahlten Gehalt: die folgenden Einträge der Haushaltungsbücher werden das verdeutlichen:

1632.[1] Stoboeus Capellmeister
hatt . . . . 1000 M.
417 M. 30 Sch. Uff Rechnung empfangen laut seiner quitantz
Rest ihm 582 M. 30 Sch.

1633. Johannes Stobeus
Capellmeister hatt . . . . 1000 M.
darauff er
600 M. — den Rest von 1632 empfangen
235 M. — Uf Rechnung seiner Besoldung dieses Jahres undt rest Ihm 765 M.

1636. Johannes Stobeus
Capellmeister hatt . . . . 1000 M.
darauff
669 M. $22^{1}/_{2}$ Sch. uff Rechnung der Besoldung empfangen
unndt Rest demselben 330 M. $37^{1}/_{2}$ Sch.

1638. Johannes Stobäus
Capelmeister hat . . . . 1000 M.
darauff
1284 M. 37 Sch. 3 Pf. Einen Rest hinterstelliger Besoldung bies Anno 37.
dan
850 M. 22 Sch. Uf Rechnung der 1000 M. von Anno 38 unndt
Resten noch von Anno 1638 149 M. $37^{1}/_{2}$ Sch.
Summa: 2134 M. 59 Sch. 3 Pf.

1643. Johannes Stobäus . . . . 1000 M.
darauf
380 M. — Empfangen Rest noch 620 M.

1644. Joh. Stoboeus . . . . 1000 M.
Von Anno 1643 . . . . 620 M.
1620 M.
hierauff
746 M. 30 Sch. Empfangen Rest annoch 873 M. 30 Sch.

1645. Joh. Stoboeus . . . . 1000 M.
von Anno 1644. . . . . 873 M. 30 Sch.
1873 M. 30 Sch.
hierauff
313 M. empfangen Rest 1560 M. 30 Sch.

---

[1] 1632 Fol. 13543 S. 59; 1633 Fol. 13544 S. 77; 1636 Fol. 13547 S. 82; 1638 Fol. 13549 S. 63; 1643 Fol. 13554 S. 67; 1644 Fol. 13555 S. 69; 1645 Fol. 13556 S. 78; 1646 Fol. 13557 S. 70.

1646. Joh. Stoboeus . . . . 1000 M.
von Anno 45 . . . . 1560 M. 30 Sch.
2560 M. 30 Sch.
hierauf
982 M. 30 Sch. Empfangen laut Abrechnung Rest 1578 M.

Seinen vollen Gehalt erhielt der Meister nach 1632 nur in einigen wenigen Jahren, so 1635, 1639, 1640, 1641, 1642; dagegen stieg, wie aus obigen Einträgen ersichtlich, die Summe seines restierenden Gehaltes von 1643 an ständig. Als Stobäus 1646 starb, hatten die Erben noch eine Forderung von 1578 M. an die Hofkasse, die laut Rechnungsbuch von 1649 [1]) erst in diesem Jahre beglichen wurde:

Johannes Stobäus
Seel. Capellmeister
hat
1578 M. — Ein Rest von Anno 1646 empfangen laut quittung.

Stobäus' Tod — er starb nach Aussage der Thilo'schen Leichenrede (vgl. oben S. 53) am 11. September 1646 — ist im Bande von 1647 [2]) angezeigt:

Johannes Stoboeus
Seel. Cappellmeister hat
noch zu fordern von Anno 46 . . . . 1578 M.
Nach seinem Tode hat Johann Rem vfgewahrtet bis ein ander Capellmeister bestellet vnd angekommen, ist demnach solange deswegen gezahlet.
226 M. 30 — das Quartal Reminiscere: und
162 M. — das Quartal Trinitatis 1647.

Gleich darauf wird der Nachfolger angegeben:

Caspar Kase
Ist zum Cappellmeister bestellet,
soll Jährlich haben . . . . 1000 M.
hierauf
500 M. — das Quartal Michaelis: und Luciae 1647 empfangen.

Die Kapellmeisterstelle blieb demnach, wie auch durch den folgenden Engagement-Briefwechsel des Caspar Kase bestätigt wird, bis Mitte 1647 unbesetzt und wurde bis dahin von Johann Rem provisorisch verwaltet. Dieser Rem (Renn) war Stobäus' Schwiegersohn; auf dem Titelblatt des von Stobäus zu seiner Hochzeitsfeier komponierten Gesanges wird er der »Thumb-Schulen im Kneiphoff Collega« genannt [3]). Für seine dreiviertel Jahre dauernde Dienstleistung erhielt er nach obiger Notiz 388 M. 30 Sch.

1) Fol. 15360 S. 68.

2) Fol. 13558, S. 79.

3) Vgl. Müller, die mus. Schätze der Bibliothek Königsberg, Stobäus Nr. 204: »Wolgegründeter Hertzentrost und Wunsch / Aus dem 33. Psalm Davids / Welchen / Joh. Stobaeus — — — — / Auff Hochzeitlichen Ehren Tag / des / Johannis Rennii / der Thumb-Schulen im Kneiphoff Collegae / und / seiner hertzgeliebten Tochter /

Über die Stärke der Kapelle und ihre innere Gliederung ist für Stobäus' Direktionszeit nichts zu ersehen. Einzelne Namen von Sängern sind zwar durch Eingaben usw. erhalten, doch gewinnen wir keine Übersicht dadurch. Neben Stobäus wird in den Büchern nur der Organist Marcj und der Kalkant genannt.

Während es mir nicht glückte, noch weitere Urkunden über Stobäus' Anstellung und sein Wirken an der Spitze der Kapelle zu finden, gelang es mir, den ganzen Briefwechsel über das Engagement seines Nachfolgers Kaspar Kase zu entdecken. Dieser Kase, der nicht von fern an die Bedeutung seines Vorgängers heranreichte, war Instrumentist in der Kapelle zu Berlin und erbat sich nach Stobäus' Ableben dessen Posten[1]):

»Durchleuchtigster, Hochgeborner, gnädigster Churfürst vnd Herr.

Eurer Churfl. Durchltt, kan nach zuvor anerbietung meines vnterthänigsten schuldigsten gehorsams, Ich armer 25jähriger diener, zu hinterbringen nicht vmbgang nehmen, Waßmaaßen Dero Preußischer Capellmeister vnlängst diese welt gesegnet: Nun ist zwart dieses meine vnterthänigste schuldigkeit, Eurer Churfl. Dhltt., auf Dero gnedigstes begehren, an allen orthen v. Zu ieden Zeiten, mein lebetage, gehorsamst aufwärtig zu sein; das solches auch, mit Göttlr. hülfe, von mir biß dahero, gantz treufleißig verrichtet worden Hoffe nechst Gott von E. Churfl. Durchltt., ich ein vnfehlbares gnedigstes gezeugnus. Besorge aber daß Meine übel bewandte Leibes-Constitution vnd herantretendes Alter, mich vielleicht in kurzem, Zu vielfältigem Reisen vntuchtig machen, Ja an meinen bißdahero geleisteten vnverdrossenen treufleißigen auffwartungen gefähren möchten. Dennoch dessen alles vngeachtet, E. Churfl. Dhltt. gnsten Befehl zu obediren vnd auff Dero /: Gott gebe glücklichen: / reise nacher Nieder-Land, vnterthänigst auffzuwarten, hab ich mich gehorsamlichst anhero gestellet. Hiemit demüthigst bittend vnd sehnlichst flehend: Eurer Churfl. Dhltt. geruhen mein gnedigster Churfürst vnd Herr Zuverbleiben und in gnedigster anmerkung alles obberürten, an Dero Pr. Herren Ober-Rhäte gnedigst zu rescribiren, Wofern unumbgänglich ein ander Capellmeister in Preußen angenommen werden müßte, Das solche bestallung biß auf E. Chfl. Dhltt. gnedigste verordnung v. recommendation, in mora verbleiben, v. die erledigte stelle, ohne Dero gnedigsten vorbewußt, keines weges ersezt werden soll, Auch mir hierauff in Decretu das Primarium über mehrbesagte vices. Weill (ohne ruhm zu melden): E. Chfl. Durchltt. Music ich zum öfteren, mit meiner eigenen Composition, nach dem vermögen so Gott dargereichet treulich fürgestanden, gnedigst Zu confirmiren. Hierinnen erweisen E. Churfl. Dhltt., mir Dero besondere hohe gnade vnd gnädigst befordersame huldt, Selbige nochmahlß getreustes fleißes und eußerstes gehorsams zu demeriren, werde ich mich zeit meines Lebens nach aller mugligkeit befleißigen: Gnedigster Resolution

Mich geströstend vnd verbleibend:

Ewer Churfl. Durchltt.
Vnterthänigster
Gehorsamster
Caspar Kase, Cytharist.«

Agnes / mit 6 Stimmen verfertiget«. Der im Haushaltungsbuch mitgeteilte Name Rem wäre demnach unrichtig und als Renn zu lesen.

1) Die für das Engagement Kase's in Betracht kommenden Schriftstücke fanden sich unter der Sammlung Etatsministerium 50b.

Auf diese Eingabe erfolgte am 22. September eine Anfrage des Kurfürsten an die Räte in Königsberg:

»Denen Edlen, Vnseren lieben getrewen, verordneten Vnseren Oberäthen des Hertzogkthumbs Preußen.

Von Gottes gnaden, Friderich Wilhelm etc.

Vnsern gnedigen grueß zuvorn, Edle, Rähte, vnndt liebe getrewe, welchergestaldt Vnser Cammer Musicant, Caspar Kase, vmb den erleddigten Capelmeister dienst in Vnser Schloß Kirchen zu Königsbergk, bey Vnß vnterthänigst anhelt vndt bittet, Solches geben wir euch auß dem einschluß mit mehrem zuevernehmen, Im fall Ihr nun vermeinet, daß solche stelle alsofort wieder zuersetzen nöthig sein wirdt, So seindt wir gnedigst zufrieden, dass Supplicant zum Capelmeister in gnaden bestellet vndt angenommen werden münge, Gestalt Ihr Ihm denn deßhalb eine gewöhnliche bestallung außzufertigen, Inmittelst aber, vnndt biß wir Ihn zurück zureisen gnedigst erlauben, solche charge durch iemandt anders bestellen zulaßen haben werdet. Vollnbringet daran Vnserr gnedigste willenß meinung, Vndt wir verbleiben euch zu gnaden wollgewogen. Geben Cölln an der Spree, denn 22. Septembris

Anno 1646.

Friedrich Wilhelm.

Die Oberräte von Königsberg gaben die Antwort, daß sie bis zur weiteren Entscheidung des Kurfürsten »des seel. Stobaei Schwiegersohn einen Collegam an der Kneiphöfischen Schulen vermocht, daß er die verwaltung auf sich genommen, auch die Capellknaben bey Michaele Behm verpflegen lassen.«

Hierauf erfolgte ein Schreiben des Kurfürsten, das die Anstellung Kase's für das Jahr 1647 bestätigt:

Auch Edle Rähte, vnndt liebe getrewe, Ist Vnß ewer Unterthenigstes Schreiben, vom 24. Octobris des verwichenen 1646sten Jahres, wegen des Capelmeister dienstes, gebührendt vorgetragen worden, Wir wolten auch Vnsern Cammer Musicanten Caspar Kasen, alß welchen wir solches Ambt des Capelmeisters hinwieder gnedigst conferiret haben, gern alsofort dimittiren Dieweil wir Vnß aber seiner vnterthenigsten Vfwartung, bey bevor seinder Vnser Hertz Vielgeliebten Gemahlin Lbd. Heimbführung noch gern gebrauchen wolten, So wollet Ihr die Capelle etwa noch biß Ostern durch iemandt anders bestellen laßen, Vnndt wollen wir Ihn Kasen alßdann nicht lenger vfhalten, sondern vnverlengert erleuben nacher Königsberg zu reisen, Vnndt die Charge bedienen zu laßen, So wir euch in gnaden, damit wir euch woll beygethan sein, vnverhalten sein lassen wollen.

Cleve, den 17. January 1647.

Friedrich Wilhelm.

Kase (der sich gelegentlich, so auf einer Quittung von 1649, als Kaase unterschreibt, auf dem Druck einer in Königsberg erhaltenen Komposition nennt er sich Casenius) bezog den gleichen Gehalt wie Stobäus, nämlich 1000 M., wovon er ebenso wie dieser die Sänger bezahlen mußte:

Haushaltungsbuch 1648 [1])

Caspas Kase	1000 M.
Marci	219 M., 48 Sch.
Knöffel Calcant	16 M.

Doch auch ihm wurde der Gehalt nicht regelmäßig ausgezahlt, schon 1653 restierten ihm 653 M., eine Summe, die in den weiteren 8 Jahren seiner Amtsführung ganz beträchtlich anwuchs:

Haushaltungsbuch 1661 [2])

»Caspar Kase

Capellmeister hat daß Quarthal Reminiscere, Trinitatis v. Michaelis in welchem er Verstorben, zu fordern. . . . . 750 M.

Von Anno 1660 4694 »

5444 »

1239 M. empfangen Laut quitung

Resten noch 4205.«

Dieser Rest wurde, vielleicht in Ermangelung eines Erben, überhaupt nicht ganz abgezahlt, denn noch im Rechnungsbuch vor 1712 [3]) steht unter der Rubrik »Ausgaben, die von vorhergehenden Jahren rückständig«: »Casenius, Capellmeister seel. 169 Thaler 83 Gr.« In den ersten Jahren nach seinem Tode erhielt die Witwe je eine kleine Summe ausgezahlt, später steht nur regelmäßig der Vermerk über die restierende Summe. Angaben über die Kapellmitglieder während seiner Amtstätigkeit sind nicht vorhanden, stets sind nur Organist und Kalkant notiert. Ein Wechsel im Organistenamt fand 1656 statt; an die Stelle des von 1620 an stets geführten Heinrich Marcj ist im Haushaltungsbuch dieses Jahres [4]) ein Organist Johannes Vulpius getreten.

Mit dem von 1661 bis 1683 amtierenden Kapellmeister Johannes Sebastiani kam wieder ein Musiker von weittragender Bedeutung an die Spitze der Kapelle. Sein Anstellungsdekret ist erhalten [5]):

Herren Johan Sebastiani Capelmeisters Bestallungk.

Wier Friederich Wilhelm, von Gotte gnaden Marggraff zu Brandenburg . . . . . Thun kundt undt fügen hiemit männiglichen zu wißen, daß wir nach ableben vnsers Preußischen Capelmeisters Caspars Casen Johan Sebastiani, hinwieder vor Einen Preusischen Cappelmeister bestellen undt annehmen laßen, daß Er vnß alß seinem Erb- vndt Oberherren zuforderst Trew, holdt, gehorsamb und in allen fallen vffwärtig sein, in den hohen Festtagen, alß auch Sontäglichen mit einer Vocal- und Instrumental music bey dem Gottesdienst auffwarten undt daß Chor höchstes fleißes bestellen und beschücken, und die Churfr. Capell dermaßen daß daran im geringsten

1) Fol. 13559, S. 85.
2) Fol. 13569, S. 88.
3) Fol. 13618, S. 148.
4) Fol. 13565, S. 79.
5) Fol. 13043, S. 335.

nicht gebrechen versehen solle; Dagegen und für solche seine muhewaltung und auffwartung soll Ihme daßienige gehalt, weß die Cappelmeister in vorigen Jahren gehabt, Jährlichen und so lange er in solchem seinem Dienste sein wird Ein Tausendt Margk an Gelde zur Besoldungk, dann vor der Capelknaben Hoffkleidung Ein Hundert zwey vndt dreysig Margk, item 26 schl. Maltz anstadt so viel Taffel Bier, Sechs Achtel Brenholtz, und Sieben scho. Große Lichte den Winter durch zur auffwartung in der Capelle gefolget daneben auch die addition, welche dem abgelebten Casper Casen verwilliget, alß dreysigk scheffel Korn, dreysigk scheffel Maltz, Ein Ochß oder funffzigk M., ein Thonnen Viertel Putter, und anstat der freyen Wohnung Sechzig M. Geldt auß Churfr. Dhlr. Rent Cammer undt andern Hoffämbtern die es zu berechnen haben, von vorstehendem Michaelis dieses 1661. Jahres anzufangen. gegen Seine quitantz, außgeben und gereichet werden. Dagegen er seinen Dienst wie vor gesagt also zu fuhren und zu versehen hatt, daß solches alles zur Ehre Gottes. der zuhörern zu Guttem Contento und ihme zu Ruhm gereichen mag. Vhrkündlichen mit unserm Churfr. Insigel bekrefftiget. Datum Königsbergk den 11. Augusti 1661.

Im Staatsarchiv findet sich ein Bittgesuch Sebastiani's anläßlich seiner 1672 stattgehabten Verheiratung, das ebenso wie die Antwort des Kurfürsten interessieren dürfte[1]:

»Durchlauchtigster Großmächtigster Churfürst, Aller Gnädigster Herr.

Nachdem durch sonderlichen Rathschluß Gotteß mich mit der viel Ehr vnd Tugentsahmen Frawen Regina Sehl. H. Georg Bischoffen, Weyland treufleißigen Schuel Collegen der Alten Stadt Königßberg nachgelaßenen Wittben in eine Christliche Eheverbündnüß eingelaßen, vnd solche durch die Priesterliche copulation zu vollenziehen den siebenden 7ber Styli novi berahmet, dazu aber Ewr. Churfl. Durchl. hohe Clementz die Sie durch Dero hohe angebohrne Hulde Dero unterthänigsten Dienern bey solchem Christlichen Ehewerck in gemein zu bezeugen pflegen höchst benötigt bin; Alß habe mich auch alß ein armer Knecht erkühnen wollen Ewr. Churfl. Durchl. hiemit anzutreten, unterthänigst bittende, durch Dero hochansehnliche Legaten mich zu würdigen dieses mein vorhabendes Christliches Ehewerck Gnädigst beehren zu helffen, vnd mich gleichfals Dero hohen Churfl. Gnade gleich andern genießen zu laßen. Wie nun solche hohe Churfl. Gnade mit unterthänigstem Danck höchst erkennen vnd lebenßlang rühmen werde, alß bin auch begierig vor Dero hohes Churfl. auffnehmen mit gesang vnd gebeth dem höchsten Gott hertzinniglichen anzuruffen. in deßen Schutz Ewr. Churfl. Durchl. Gnädigst empfehle.

Ewr. Churfl. Durchl.
vnterthänigster Knecht
Johan Sebastiani

Königsbergk den 19. July 1672. Pr. Capellmeister«.

Die Antwort des Kurfürsten, die in der Bemerkung von »dem so beschwerten Cammer Etat« eine Bestätigung der aus den Rechnungsbüchern hervorgehenden wirtschaftlich schlechten Lage des Hofhalts gibt, folgte alsbald:[2]

1) Fol. 13049, S. 158.
2) Fol. 13049, S. 157.

»Von Gottes gnaden Friederich Wilhelm, Marggraf zu Brandenburg, des heyl. Röm. Reichs Ertz Cämmerer und Churfürst in Preußen, zu Magdeburg, Jülich, Cleve, Berge Stetin, Pommern etc. Hertzog . . . .

Unsern freundlichen dienst und gnädigen gruß zuvor, Hochgeborner Fürst, Freundlicher lieber Vetter, auch Edle Rähte, Liebe getrewe. Ew. Ld. und Euch senden Wir beygeschloßen, was unser Capelmeister Johan Sebastiani wegen einer gnade zu seiner Hochzeit unterthänigst suchet, Nun will dieses, wie es scheinet, zu einer bestendigen consequentz gezogen werden, in dem fast ein Jeder von Uns einen beyschub zu seiner Hochzeit begehret, welches wir aber in unseren übrigen Landen Niemands unserer Bedienten wiederfahren laßen, auch keiner von Ihnen praetendiret, dannenhero auch billig in unserm Hertzogthumb Preußen, zumahl bey denselben so beschwertem Cammer Etat, und da denen Bedienten so sehr das Ihrige zurückbleibet, es künfftig also zu halten, und Ew. Ld. und Ihr zu publiciren, daß weiter dergleichen Niemand zu praetendiren, noch Uns darin anzutreten haben solle, So viel sonsten Supplicanten angehet, weil Er uns ohnlengst einige seiner Musicalischen sache decidiret, So kan demselben noch vor diesesmahl, und zum letzten mahl, wan sonsten gebräuchlich gewesen, daß dergleichen Bedienten in solchen fällen etwas gereichet worden, etwas an Victualien, doch bloß nach Ew. Ld. und Ewrem gutfinden, gereichet werden, Ist aber sonst dergleichen Bedienten solches nicht geschen, So kan Supplicant auch abgewiesen werden. Wir verbleiben Ew. Ld. zu erweisen Freundvetterlicher Dienste bereitwillig, Euch aber mit gnaden gewogen,

Gegeben zu Cölln an der Spree den 29ten Jul: Anno 1672.

Friederich Wilhelm«.

Sebastiani's Gehalt bewegte sich in derselben Höhe wie der seiner Vorgänger, d. i. 1000 Mark nebst den gewohnten Zuschüssen für die Diskantisten und den Haushalt. Nur ging es ihm hinsichtlich der Auszahlung noch schlechter als diesen, denn schon 1664, also schon nach drei Jahren seiner Tätigkeit, schuldete ihm die Kasse 2637 M. Diese Summe wuchs im Laufe der Jahre immer mehr: 1671 betrugen seine Forderungen, nachdem ihm 1099 M. abgezahlt waren, noch 5081 M., und bei seinem Tode 1683 standen ihm 4271 M. zu gute. Er muß im Frühjahr dieses Jahres gestorben sein, denn im Haushaltungsbuch[1]) ist ihm nur ein Quartal des Jahres 83 angerechnet. Der Eintrag lautet:

Sebastiani Capellmeister

Rest bis Trinitatis 82.		4537 M. 43 Sch. 3 Pf.
Besoldung	Von 3 Quartals . . .	750 M.
Hauszinss	Mich., Luciae 82. . .	45 M.
Kleidung	Reminiscere 83 . . .	99 M.
		5431 M. 43 Sch. 3 Pf.
	1160 empf.	
		Rest: 4271 M. 43 Sch. 3 Pf.

Betreffs dieser Verrechnung von Trinitatis des einen bis zu Trinitatis des folgenden Jahres muß ich bemerken, daß diese Einteilung in den Rechnungsbüchern von 1681 an durchgeführt ist, während früher vom

1) Fol. 13590, S. 85.

1. Januar bis zum Schluß des Jahres abgerechnet wurde. Sebastiani bekommt also das dritte und vierte Quartal 1682 und das erste von 1683 mit 750 M. angerechnet, sein Nachfolger Witte ist im Rechnungsbuch 1683—84 mit dem zweiten Quartal von 1683 und den weiteren vier Quartalen bis Trinitatis 1684 eingezeichnet.

Daß die Verhältnisse innerhalb der Kapelle bei solch schlechten Zeiten nicht die schönsten sein konnten, ist ja nur zu klar; sicherlich war es für Sebastiani sehr schwer, die Kapelle auf guter Leistungsfähigkeit zu halten. Denn daß — ohne Zweifel infolge der unregelmäßigen Auszahlung der Gehälter — ein häufiger Wechsel der Mitglieder stattfand, geht aus der genau verfolgbaren Liste der Organisten hervor, deren nicht weniger als 7 während Sebastiani's Direktionszeit in Diensten der Kapelle standen, Zunächst verließ der seit 1656 in der Kapelle wirkende Organist Vulpius 1661 den Dienst. Im Rechnungsbuch 1662[1]) ist das angezeigt:

Joh. Vulpius, Organist,
hat
18 M. 12 Sch. den Rest von Anno 1661.
Hatt resigniret.

Auf ihn folgte Franciscus Schade, der im Rechnungsbuch von 1664 mit einer Besoldung von 134 M. 54 Sch. und Kleidungszulage für die Zeit Luciae 1661 bis Trinitatis 1662 angeführt ist. Das Anstellungsdekret des nun folgenden Nikol. Herlinus ist erhalten[2]):«

»Nicolaus Herlinus ist vor Ein Organisten alhie zu Hofe bestellet worden.

Nachdem der vorige Organist Franciscus Schade bey der Schloss Capellen hieselbst seinen Dinst resigniret, vnnd dadurch dieser Dinst vacant worden, Alß hat die gnädigste Herrschafft Nicolaum Herlinum, Studiosum, in seine stelle vor ein Organisten bey erwehnter Capellen hinwieder bestellen vnndt annehmen laßen, dergestaltt. daß er dabey fleißig sein, was ihm obliegеt, allemahl zu rechter Zeit versehen, daß Orgelwerck alle wege so viel ihm müglich in guttem Stande vnndt fertig halten. keinen Frembden so nicht der Kunst gemeeß dazu kommen laßen, dem Capelmeister in vorfallenden Begebenheiten zur Hand sein, vnnd mit Ihme sich friedlich begehen solle, damit deßfals keine Hindernüß vorgehe noch Beschwer geführet werden dürffe. sondern sich so verhalten, daß er weiterer Beforderung sich fähig mache. Vor solche seine vffwartung soll ihm Järlich, nemlich Vierhundert Marck an Gelde, dreissig schll Korn, zween scheffel Erbsen, Acht thonnen Bier vnndt zwey Achtel Brenholtz, zur Jährlichen Besoldung, Haußmiethe vnndt Deputat von den Officianten, welche vorherstehende stücke zu berechnen haben Quartaliter gegen Quitanz abgefolget werden. Vndt soll diese Bestallung von Reminiscere dieses angehen,. Vrkundtlichen mit Sr. Churfl. Dhrt. zur Pr. Regierung verordneten Insiegell bekräfftiget. Datum Königsberg den 6. Septembr. Anno 1662«.

Schon im Oktober 1663 folgte ein Organist Christian Fischer:

1) Fol. 13570, S. 88.
2) Fol. 13043. S. 251 v.

»Christian Fischern Organisten Bestallung[1].

Demnach der vorige Organist Niccolaus Herlinus bey der Schloss Capelle hieselbst seinen dinst resigniret vndt diese vacantz ersetzet werden müßen, Alß hat die Gnädigste Herrschafft Christian Fischern inn seiner stelle verordnet vndt Ihn für einen Organisten bey erwehnter Capell hinwieder bestellen laßen, daß Er dabey fleißig seyn, waß ihm obliget, allemahl zu rechter Zeit versehen daß Orgelwerck alle wege, so viell ihm müglich, in gutem stande vnndt fertig halten, keinen frembden, so nicht der Kunst gemees, darzu kommen laßen, dem Capelmeister in fürfallenden Begebenheiten zu Handt seyn vnndt mit ihm sich fridlich begehen solte, damit deßfals kein Beschwer geführet werden. Für solche seine vffwartung soll Ihm iährlich vier Hundert Marck, besoldung vndt Haußmiete, dreißig scheffel Roggen, zween scheffel Erbsen, Acht Thonnen Bier vndt zwey Achtell Brenholtz von denen Officirern, welche vorher gesetzte stücke zu berechnen haben, quartaliter gegen Quitanz gefolget vnd berechnet werden. Vndt diese Bestallung soll von lauffenden Jahres Michaelis ab angehen, Vhrkündlich mit Churfr. Insigell bestarket, Datum Königsbergck den 9. Octobr. Ao 1663«.

Aber auch seines Bleibens war nicht lang, denn im Haushaltungsbuch 1665[2]) ist ein Organist Samuel Bedaw angegeben, der im September 1664 eintrat und mit einem Gehalt von 269 M. 48 Sch. nebst den üblichen Zulagen bis 1671 in Diensten blieb. Im Juli dieses Jahres war die Stelle wieder erledigt; Sebastiani selbst schlug den Nachfolger vor[3]):

Durchlauchtigster Churfürst, Gnädigster Herr.

Weil Ewr. Churfl. Durchl. neulich dero bißhero gehabten hiesigen Schloßorganisten allergn. dimittieret, alß hatt mihr schuldigst obliegen wollen, mich ümb ein anderß Ewr. Drchl. anstehendes v. zur Schloß Capell v. Orgel capables Subjectum zu bemühen, Weiln ich aber von andern Oertern nichtß sonderlicheß finden oder anhero bekommen können, alß hatt sich angegeben Jacobus Podbielsky (eineß alten Postreuterß Sohn) welcher nach ein Zeigung Herrn Doctoris Dreyeri ein Mensch von gutem leben v. Wandel sein soll, der auch die Organisten Kunst bey vorigem Organisten erlernet, auch deß Schloßorgelwerkß kündig v. mächtig, den ich darin auch durch vnterschiedene proben ziemlich tüchtig befunden, hoffente, daß Er sich auch alß ein Junger Mensch von tag zu tag noch immer beßer perfectionieren werde: Alß habe hiemit selben Ewr. Churfl. Durchl. vnterthl. vorschlagen vnd recommendiren wollen, mit vnterthl. bitte, selbten Menschen nach Ewr. Churfl. gefallen zu dieser vacierenden Organisten stelle zu befordern, vnd Ihme die vorige gage Gn. genießen zu laßen, nicht zweiffelete, Er werde sich so hervorthun, daß er Sr. Churfl. Diensten vnd meinem Directorio bey verwaltung seiner Orgelfunction ein gnügen werde thun können. Vnd weil er dann schon von Trinitatis an auffgewartet, alß verhoffe Se. Churfl. Drhl. werden auch allergn: geruhen seine bestallung von dan angehen zu laßen, v. ihn hiemit in dienste zu nehmen; Solcheß habe S. Churfl. Dhrl. unterthl. beybringen wollen, womit dieselbe Göttlicher Obhutt empfehle.

Königßb. d. 3. July 1671.

Ewr. Churfl. Drhl.
vnterthänigster Knecht
Johan Sebastiani«.

1) Fol. 13043, S. 278.
2) Fol. 13573, S. 92 v.
3) Fol. 13045, S. 20.

Podbielsky wurde auch angenommen: sein Anstellungsdekret ist datiert vom 8. August 1671[1]):

»Nachdeme der vorige Organist, Samuel Bedawen bey hiesiger Schloß Cappell, seinen dienst resigniret vndt diese Vacantz ersetzet werden müßen; Alß hat gnädigste Herrschafft Jacobum Podbielsky, in seine stelle verordnet, vndt demselben bey erwehnter Cappell vor ein Organisten hinwieder bestellet, daß er dabey fleißig sein was ihm oblieget, allemahl zu rechter Zeit versehen, das Orgelwerck, alle Wege, so viel an ihm ist, in gutem Stande vnd fertig halten, keinen frembden, der nicht der Kunst gemeeß, dazu kommen laßen, dem Cappellmeister in vorfallenden begebenheiten zur Handt sein, mit ihme sich friedlich begehen solle, damit desfalß kein Mangel vorgehe, noch beschwer geführet werden dürffe, sondern sich so verhalten, daß er weiterer beförderung würdig werde. Vor solche seine Vffwartung soll ihm jährlich

269 M. 48 Sch. Besoldung vnd Hauß Miethe
26 schll. Roggen
1 schll. Erbsen
6 Thonnen Bier
1/2 Thonne Dorsch
6 schock rauchfische
1 Hofkleid vndt
2/8 Brennholz

von denen Officiren welche vorhergesetzte stücke zu berechnen haben, allemahl zu rechter Zeit Quartaliter gefolget v. berechnet werden, vnd diese bestallung soll von Trinitatis ab dieß Jahr angehen. Vrkundtlich

Se. Fürstl. Dhlr.

Landhoffmeister.
Obermarschall
Canzler.«

Podbielsky dankte Mitte 1679 ab. Im Haushaltungsbuch[2]) ist folgender Eintrag:

Jacobus Podbielsky Schloßorganist
bis Michaelis 79, da er abgedanket, ...

Rest von 1678	445 M.
Gehalt	225 M.
	670 M.

167 M. 30 Sch. empf. Rest 502 M. 30 Sch.

Das Datum wird durch das Anstellungsdekret des nachfolgenden Organisten Feyerabendt bestätigt[3]):

Gottfriedt Feyrabendts[4]) Bestallungk für einen Schloß Organisten.

Nachdem Seiner Churfürstlichen Durchlauchtigkeit zu Brandenburg . . . . Unserm gnädigsten Herrn zum vacirenden Organisten-Dienste bey dero hiesigen Schloßkirche ein Studiosus Nahmens Gottfriedt Feyrabendt vnterthänigst recommendiret undt deßen Tüchtigkeit, daß er das Orgelwerck woll tractiren künt, undt das Fundament der Music gut verstehe, vom Capellmeister Johanne Sebastiani im erforderten unter-

1) Fol. 13045, S. 19.
2) Fol. 13586, S. 83.
3) Fol. 13044, S. 158.
4) In den Rechnungsbüchern steht stets Feyerabendt.

thänigsten Bericht eingezeuget worden, Alß wirdt der benante Gottfriedt Feyrabendt krafft dieses zum Schloß Organisten bestellet, daß er allemahl bey Verrichtung des Gottesdienstes die Orgel fleißig abwarten undt dafür den Gehalt, welchen seine Antecessores gehabt, zu genießen haben, derselbe Gehalt auch von der Zeit, da die Abrechnungk mit dem Vorfahren Podbielsky sich endiget, ihme gereichet werden solle, Wornach sich die Hoffämbter, welche seine besoldung undt Deputat Stücke berechnen zu achten haben.

Signatum Königsbergk den 25. Septembris Ao. 1679.

Dieser Feyerabendt scheint wieder die Seßhaftigkeit seiner Vorgänger aus den früheren Zeiten der Kapelle gehabt zu haben. Er ist noch im Jahre 1720, d. h. soweit das aus den Haushaltungsbüchern zu ersehen ist, in seiner Stellung. Auffallend ist die Tatsache, daß sowohl er wie seine Vorgänger Bedaw und Podbielsky einen viel geringeren Gehalt bezogen, als die nur kurze Zeit im Dienst gewesenen Organisten Herlinus und Fischer, deren Gehalt ohne die Zuschüsse 400 M. betrug. Es scheint jedoch, daß diesen ein so hoher Gehalt nur deswegen zugesichert wurde — ausbezahlt wurde er ebenfalls nur nach und nach —, weil man sonst zu dieser Zeit überhaupt keinen Vertreter des Postens bekommen hätte.

Aus Sebastiani's Amtszeit ist noch ein Dokument erhalten, durch das wir nach langer Pause wieder etwas über die Kapellinstrumentisten erfahren. Es handelt sich um das Engagement eines Direktors für dieselben, als welcher hier Michael Willamovius angenommen wird. Man darf nach diesem aus dem Jahre 1664 stammenden Schriftstück wohl annehmen, daß die Kapelle nun wieder eigene, in erster Linie für ihre Aufführungen engagierte Instrumentisten besaß, die nicht wie die Musiker in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Heertrompeter waren. Leider fand sich jedoch kein weiteres Dokument, das über diese Frage ganz genaue Auskunft geben könnte. Ich lasse das Schriftstück hier folgen[1]):

»Michael Willamovy Bestallungk vor einen Director vnter den Capel-Instrumentisten bey hiesiger Schloßkirchen.

Wir Friedrich Wilhelm von Gottes Gnaden, Marggraff zu Brandenburg, ...
. . . .
Thun kundt undt bekennen gegen iedermenniglichen, insonderheit aber denen daran gelegen, und solches zu wißen nöhtig; Nachdem bey unser hiesigen Pr. Schloß-Kirchen-Capell unter den Instrumentisten bißhero der auffwartuug halber, allerhandt Verordnungen vorgangen, worüber vnser Capellmeister zum öffteren sich beschweret, undt für rahtsamb befunden, daß ein tüchtiges Subjectum, wie aller Ohrten gebräuchlich zum Directore angenommen werde, damit vnter denselben beständige einigkeit erhalten, vnser Capellmeister auch im Musiciren so viel beßer daß seine versehen, auch wissen möge, wenn er zuzusprechen habe. Alß hat vnß derselbe vnterthänigst undt vnvorgreifflich den kunsterfahrenen Michäelem Willamovium furgeschlagen,

1) Fol. 13044, S. 2 v.

welcher vor einen Director vnter den Capel-Instrumentisten annehmen undt bestellen, daß er so Fest- alß Sontages, undt wan vnser Capellmeister in der Kirchen zu Chor gehet undt musiciren will, vnaußbleiblichen mit seinen Adjuvanten, so mit seiner Persohn Sechß sein sollen, wan es ihme von vnserm Capellmeister angesaget wirt, einfinden soll, da dan gedachter Willamovius mit seiner Persohn drey, Johan Hagenmeister Eine, Johan Metzler und Reinholdt Buchholtz gleichergestalt ein ieder eine stelle haben, alles bey wehrendem Gottesdinst, waß ihme vom Capellmeister angewiesen wirt, mit denen ihme vntergebenen Persohnen verrichten undt denen legibus, so vnser Capellmeister auffsetzen wirt, vnterwürffig sein sollen, keiner ohne deßelben Vhrlaub verreisen noch außbleiben, bey poen einer gewißen Geldtbuße, inmaßen gedachter Willamovius alß ein Meister undt Director der Instrumental-Capellisten, mit seinen eigenen Instrumenten in vnser Capel auffzuwahrten, und die so bey vnser Capell verhanden, zu seiner Verandtwortung in acht zu nehmen hat. Dagegen undt dafür wollen wir ihme Willamovio zur Jährl. Besoldungk, auß unser Rent Cammer Vierhundert Marck, vom Quartal Luciae des abgewichenen 1663sten Jahres antzufangen, reichen undt geben laßen, so daß er vor sich selbst dritte Jährl. Zweyhundert Marck, Johann Hagenmeister undt Johan Metzler, ein jeder Achtzig M. undt Reinholdt Buchholtz Viertzigk Marck haben soll, maaßen erwehnter Hagemeister undt Metzler bey ihren diensten ad dies vitae gelaßen werden sollen, sindt auch gnädigst zufrieden, daß Metzler alß ein alter Diener einen Jungen, anstat seiner, so wol in der Kirchen, alß bey allen andern Auffwartungen halten undt stellen möge, Buchholtz aber soll zwar auch dabey gelaßen werden, doch daß er, wie bißhero geschehen, sich der Directionstelle in keinerley wege, bey Verlust seines Dienstes, nicht weiter anmaaße, sondern dem itzigen Directori Willamovio in allem parire, undt sich also erweise undt betzeuge, daß an vnß keine Klagten über ihn eingebracht werden.

Vndt weil auch vnsere Capell Instrumentisten befuget sein, auff vnsern Freyheiten die Hochzeiten, Begräbnüße undt Gelage (ausser den Adelichen) so da außgerichtet werden, allein zu bedienen, vndt den Vortzug vor andern haben, undt daß hierin vnter ihnen gleichfalß gute Ordnung gehalten werde; So sollen dieselben allein bey vnserm Directore Willamovio bestellet, undt von ihme zu bedienen angenommen werden; der Verdinst dauon wirt in Sechß theil vnder ihnen vertheilet, außer demjenigen, wass ein ieder vor sich, wann er wegen seiner geschickligkeit von den Stadtmeistern, mit ihnen auffzuwahrten, angesprochen wirt, verdienet, solches behelt er allein vor sich. Wann aber keine Hochzeiten vorfallen, daß nur zwey oder drey Persohnen begehret werden, soll alles undt jedes, wass von solchen Hochzeiten gefället, vnter die Sechs Capel Instrumentisten zu gleichem theil vertheilet werden, da auch eine dergleichen Hochzeit mit zwei oder drey Persohnen auffzuwarten besprochen würde, so daß die übrigen drey feyren müsten, sollen sie gleichergestalt den Verdinst mit participiren, Hingegen wan folgende Woche eine solche gleichmäßige Hochzeit vorginge, daß die drey, so auff voriger Hochzeit gewesen, und itzo feyerten, die andern drey aber selbige bedienten, sindt sie den Verdienst, wie von den ersten geschehen, einzubringen undt zu theilen schuldigk. Gestaldt dan auff Hochzeiten, begräbnißen und Gelagen niemanden mit der gelt Einnahm zu schaffen, noch die Oberstelle haben soll, alß allein der Director Willamovius, undt da iemandt dieser vnsern Verordnung entgegen handeln, undt der Director hierüber Klage führen würde, derselbe auff solchen fall sich nichts anders, den der Cassation seines dienstes zu vorsehen. Da auch vorbenante Persohnen, denen dieselbe ad dies vitae auß gnaden gegeben, mit Tode abgingen, Alßdan sol mehr berührter Willamovius mit vnsers Capelmeisters Vorwissen undt einrahtung vnsere Capel mit tüchtigen Instrumentisten u bestellen undt anzunehmen befugt sein. Welchem allen die bey unser Capell auff-

wartende Instrumentisten die Vnterthänigste und gehorsambste folge zu bezeugen haben. Vhrkundlich mit vnserm Churfl. zur Pr. Regierung verordneten Insiegel bekräfftiget. Geben Königsberg den 3. Marty Ao 1664.«

Die Schaffung dieses Postens eines Instrumentisten-Direktors war eine wichtige Neuerung, bei der man offenbar auswärtigem Vorgehen folgte. Ebenso dürfte es mit der Stellung des Präzentors, die gleichfalls während Sebastiani's Amtszeit zum erstenmal besetzt wurde, gewesen sein.

Sebastiani's Nachfolger Johann Joachim Witte war nämlich seit Trinitatis 1679 in der Kapelle als Präzentor tätig. Im Rechnungsbuch dieses Jahres[1]) ist er zum erstenmal angeführt:

Adamus Bogislaus Rubach
Praecentor
bis Trinitatis 79, da er abgedancket . . . . 246 M
Joh. Joachim Witte Schloß Praecentor
ist an Rubach's Stelle gekommen vnd hat von Trinitatis 79 bis
Luciae 79 zu fordern . . . . 117 M.
100 empfangen
Rest 17 M.

1683, d. h. im Todesjahr Sebastiani's, ist sein Gehalt folgendermaßen vermerkt:[2])

Joh. Joachim Witte, Schlosspraecentor
Rest bis Trinitatis 82 . . . . 87 M. 30 Sch.
Besoldung bis Reminiscere 83 . . . . 175 M. 30 Sch.
Hauszins, Kleidung etc. 250
15
33
561 M.
318 M. empf. Rest 243 M.

Das heißt also: seine Präzentorbesoldung geht bis zum Abschluß des ersten Quartals 1683. Im Rechnungsbuch des nächsten Jahres ist er als Kapellmeister bezeichnet. Der Eintrag lautet:[3])

Johann Joachim Witte, Capellm.
Rest bis Trinitatis 83 . . . . . 243 M.
Besoldung, Hauszins, Kleidung
etc. bis Trinitatis 84 . . . . . 1192 M.
1435 M.
945 M. 20 Sch. empf. Rest . . 489 M. 40 Sch.

Über die Nachfolge in seiner Präzentorstellung ersehen wir aus dem folgenden Schriftstück[4]) zwei Namen, Bernhardus Möck und Peter Becker:

1) Fol. 13586, S. 83.
2) Fol. 13590, S. 85 v.
3) Fol. 13591, S. 83 v.
4) Fol. 13047, S. 88.

»Peter Beckern Bestallung zum Praecentorat bey hiesiger Residentz Capelle.

Nachdem der bisherige Praecentor bey hiesiger Residentz Cappelle Bernhardus Möck anderwertz befördert worden, und Petrus Becker: Philos: Stud: sich zu bekleidung solcher stelle angegeben, ihme auch ein guttes Gezeugnüß seiner habilität zu dergleichen Dienst gegeben worden, Alß wird der gedachte Praecentorat obbemeltem Petro Beckern hiemit conferiret, derogestalt, daß er des Kirchendienstes gleich seinen Vorfahren mit Vorsingen fleißig abwarten, und sonsten der Musiqven in der Kirche allemahl beywohnen, dagegen aber wochentlich Einen Rthlr. Kostgeld aus der Churfl. Rent Cammer gleich seinen praedecessoribus empfangen soll. Signatum Königsberg d. 9. Novembr. Ao 1691.«

Witte verwaltete das Kapellmeisteramt bis zu seinem Ende 1693 erfolgten Tode. Das Anstellungsdekret[1]) seines Nachfolgers Raddäus gibt darüber Bescheid:

Georgy Raddaei Bestallung vor einen Cappel Meister.

Friderich der Dritte, Churfürst Geben hiemit denen, welchen daran gelegen undt solches zu wißen nötig ist, zu vernehmen, daß Wir in des verstorbenen Capell Meisters Johan Joachim Witten Stelle hinwieder den bisherigen Cantorem auff Vnserer Freyheit Tragheim Georgium Raddaeum zum Cappel Meister in Gnaden angenommen, undt demselben solche vacante Stelle anweisen zu laßen, auch wegen des Gehalts, Deputats, undt was sonst der vorige Cappel Meister bey diesem Dienst zu genießen gehabt, für ihn behörige Versehung zu thun, daß ihme solches auch gereichet werde im Gdsten Rescripto von Cöln an der Spree d. 20 Decembr. letzt verwichenen 1693ten Jahres verordnet haben. Demnach wirdt er zu diesem Dienste hiedurch bestellet, daß er Uns, alß seinem einigen Erb- undt Ober-Herrn, getreu undt gehorsam seyn. Unsere Cappelle iedesmahl bey dem Gottesdienst mit einer Vocal undt Instrumental Music ohne Mangel versehen, auch solche seine Music zum Lobe des Großen Gottes undt zum Vergnügen derer Zuhörer richten solle. Dafür wollen Wir ihme zur Besoldung undt zu Unterhaltung derer Discantisten Jährl. Eintausendt Einhundert zwey v. Neuntzigk Marck, daneben Dreyßig Scheffel Roggen, sechs undt Funfftzigk Scheffel Maltz, zwei Achtel Putter, einen Ochßen, sechs Achtel Brenholtz undt Sieben Schock Licht, wie seinem Antecessori reichen laßen. Befehlen auch denen Hoff-Aembtern, die solche Stücke zu Berechnung haben, daß sie gemäs Unserer Gdsten Verordnung de Dato Cöln an der Spree d. 4ten Aprilis 1692 ihme Capel Meistern, weil er in der Kirche mit auffwahrten muß, gleich denen Predigern seinen Gehaldt richtig lieffern, undt diese Bestallung von nechst vorstehenden Reminiscere dieses Jahres, weil bis dahin des verstorbenen Cappel Meisters Schwester, welche die Discantisten verpfleget. die Besoldung v. daß Deputat zu genießen hatt, auff ihn Raddaeum führen sollen; Urkundtlich mit Unserm zur Preußischen Regierung verordnetem Insiegel bekrefftiget. Königsberg d. 20ten Febr. 1694.«

Im Haushaltungsbuch 1693—94[2]) ist der Kapellmeisterwechsel folgendermaßen angezeigt:

Joh. Joach. Witte, Capellm.

Rest		2005 M. 35 Sch.
Besoldung etc bis Reminiscere 94		894 M.
		2899 M. 35 Sch.
1294 M. empf.	Rest	1605 M. 35 Sch.

1) Fol. 13047, S. 113 v. 2) Fol. 13601, S. 71.

Georgius Radaeus
Ist in des Witten Stelle vor Einen Cappelm. bestetiget worden, v. gehet seine Bestallung Vermöge Bestallungsbuch Fol. 114 von Reminiscere 94 an
hatt also ein quartahl zu fordern biß Trinitatis 94. . 298 M.
298 M. empfangen.

Über die Zusammensetzung der Kapelle in diesen Jahren geht aus den Haushaltungsbüchern nichts hervor. Die Einträge beziehen sich einerseits auf die rückständigen Gehälter, andererseits nur auf Kapellmeister, Organist und gelegentlich Präzentoren. Die Rubrik »Cantores« des Rechnungsbuches 1694—95[1]) z. B. sieht folgendermaßen aus:

Casenius, seeliger Cappelmeister.
Rest . . . . 2303 M. 39 Sch. 3 Pf.
empf. 276 M.

Sebastian(i), seel. Cappelm.
Rest . . . . 2757 M. 43 Sch. 3 Pf.
(nichts empfangen.)

Witte, Cappelm. Seel.
Rest. . . . . 1605 M. 35 Sch.
(nichts empfangen.)

Georgius Radäus, Cappelm.
Besoldung biß Trinit. 95 . . . . 1192 M.
1192 M. empfangen.

Gottfried Feyerabendt, Organist
Rest . . . . 1392 M. 11 Sch.
Besoldung biß Trin. 95 . . . . 302 M. 48 Sch.
1694 M. 59 Sch.
301 M. 24 Sch. Empf. Rest 1393 M. 35 Sch.

Jacob Podbielsky, gewesener Schloß Organist
Rest . . . . 229 M. 30 Sch.
(nichts empfangen.)

Von Präzentoren sind genannt: im Haushaltungsbuch 1705—1706[2]) ein Präzentor Georg Riedel mit einer Besoldung von 234 Mark. Dieser wird anfangs 1707 Kantor in der Altenstadt Königsberg:[3])

Georg Riedel, Präcentor . . . . 117 M.
(d. i. also für 2 Quartale) da er Cantor worden in der Altenstadt.

An seine Stelle kommt ein Michael Bauroth, der mit der anderen Hälfte des Gehalts = 117 M. verzeichnet ist.

Raddäus starb laut Rechnungsbuch 1707—08[4]) am 16. Oktober 1707; der Nachfolger ist gleichfalls verzeichnet:

1) Fol. 13602, S. 75.
2) Fol. 13612, S. 51.
3) Fol. 13613, S. 51.
4) Fol. 13614, S. 52 v.

Radäus, Capellm. Ist den 16. October gestorben, soll haben das Michaelis und Luciae Quartal 1707 [1] . . . . 682 M.
Christian Schadenhausen
hat die Direktion über die Capell bekommen und soll demnach auf die Capellknaben zur Speisung, und denn zu licht jährlich haben 345 M., macht auf 1/2 Jahr bis Trinitatis 1708 172 M. 30 Sch. = 38 Th. 30 Gr.[2]
172 M. 30 Sch. empfangen.

Die Stellung dieses Schadenhausen war jedoch keine ausgesprochene Kapellmeisterstellung, sondern mehr die eines Kantors, was schon aus dem viel geringeren Gehalt hervorgeht. Das Kapellmeisteramt wurde bis 1720 offiziell nicht mehr besetzt. Im Rechnungsbuch 1708—09[3] findet sich nämlich folgende Bemerkung:

Der Capellmeister Dienst ist dieses Jahr auffgehoben.
Christian Schadenhausen ist die Direction der Capell auffgetragen, bekombt vor Speisung der Capellknaben und zu Licht bis Trinit. 1709 345 M. = 76 Th. 60 Gr.
345 M. empfangen.

1710[4]) ist ein Eintrag:

Johann Dausin Instrumentist bekombt vor Speisung etc. 345 M.

Demnach scheint Schadenhausen weggegangen oder gestorben zu sein. Dausin wurde 1712[5]) durch den bereits seit 1708 in der Kapelle als Präzentor tätigen Theodor Weber ersetzt, der im letzten Quartal 1720 starb. In diesem Jahre, am 2. September 1720, wurde die Kapellmeisterstelle wieder offiziell besetzt und zwar durch Johann Georg Neidhard. Der Eintrag im letzten erhaltenen Rechnungsbuch[5]) lautet:

Der Praecentor Weber ist gestorben im Quartal Crucis 1720.
Capellmeister Johann Georg Neidhard[7]) Laut Kgl. allergnädigster Verordnung vom 2. Sept. 1720

Luciae 1720	32 Th.
Reminiscere 1721	32 Th.
Trinitatis 1721	32 Th.

Außer dem Kapellmeister sind noch angeführt der Organist Feyerabendt und 2 Kalkanten.

Mit dem Jahre 1720, wo die Reihe der Haushaltungsbücher aufhört, schließt meine Darstellung. Anbei folgt noch zu bequemerer Übersicht

1) Im Haushaltungsbuch steht irrtümlicherweise 1708.
2) Vgl. die Anmerkung zu S. 34.
3) Fol. 13615, S. 48 v.
4) Fol. 13617, S. 52 v.
5) Fol. 13619, S. 84.
6) Fol. 13623, S. 191.
7) Dieser Neidhard hat bekanntlich große Verdienste um die Einführung der gleichschwebend temperierten Stimmung.

eine Tabelle der von 1578—1720 im Amt gewesenen Kapellmeister und Organisten:

Kapellmeister:	**Organisten:**
Theod. Riccius 1578—1586.	um 1578 Joseph Maulitz
Johannes Eccard 1586—1608, in der Kapelle ab 1580 als Vizekapellm.	Jacobus von Krahnen 1585—1620.
Johann. Crocker 1608 bis Weihnachten 1626.	Heinricus Marcj 1620—1656
Joh. Stobaeus 1626—1646	Joh. Vulpius 1656—1661
Kaspar Kase 1646—1661	Franciscus Schade 1661—62
Joh. Sebastiani 1661—1683.	Nikol. Herlinus 1662—63
Joh. Joach. Witte 1683—1694	Christian Fischer 1663—1664
Georgius Raddaeus 1694—1707	Samuel Bedaw 1664—1671
Kapellmeisterstelle aufgehoben bis 1720.	Jacob Podbielsky 1671—1679
Joh. Georg Neidhard ab 1720.	Gottfried Feyerabendt von 1679 ab.

Ich möchte diese Arbeit nicht abschließen, ohne den Beamten des Staatsarchivs zu Königsberg, an der Spitze Herrn Geheimen Archivrat Dr. Joachim, den Beamten der Universitätsbibliothek daselbst, sowie dem Direktor des kgl. Hausarchivs in Charlottenburg, Herrn Geheimrat Berner, für ihr freundliches Entgegenkommen meinen besten Dank zu sagen.

Wolffgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts

von

Elsa Bienenfeld.

(Wien.)

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der eben erfundenen Kunst des Notendrucks, taucht eine ganze Reihe von Sammlungen vierstimmig gesetzter Volkslieder auf. Allenthalben werden die alten und beliebten Lieder und »Gassenhauer« zusammengelesen; Künstler und Dilettanten verarbeiten sie als Tenor im mehr oder weniger kunstvollen Satz; denn nicht für die gelehrten Musiker, betont Georg Forster, der kunstsinnige Arzt, in der vielzitierten Vorrede zu seiner dritten Sammlung (1544), sind diese Sammlungen bestimmt. »Es möchte aber einer sagen, meint er, was man an diesen läppischen Liedern getruckt hätte. Dem will ich also geantwortet haben, daß ich diese Lieder nicht den dapffern Sängern, sondern den schlechten .... hab wollen mittheilen, denn solchen Sängern offtmals dergleichen Liedlein eins zu solcher Zeit viel mehr, dann ein köstlich Josquinisch oder eines andern berümbten Componisten Stück fürträglicher und besser zu statten kommt, wie denn, die so gebraucht, wohl wissen.«

Diese Sammlungen stellen die Haus- und Gesellschaftsmusik des 16. Jahrhunderts beim Tanz, Spiel und Trunk dar. Uns sind sie heute aus mehrfachen Gründen wertvoll. Sie geben zunächst eine deutliche Vorstellung davon, wie die weltliche, leichte Musik jener Zeit überhaupt beschaffen war; dann aber haben sich in ihnen die ursprünglichen, prachtvollen Melodien des deutschen Volkslieds erhalten; schließlich zeichnen sie textlich einen klaren Umriß der geistigen und physischen Kultur des Bürger- und Bauernstandes im sechzehnten Jahrhundert.

Im Jahre 1512 erschien die erste gedruckte Liedersammlung dieser Art. In der Zeit zwischen 1534—1550 wurde fast alljährlich mindestens eine neue Sammlung herausgegeben, auf deren Titeln die Verfasser und Sammler versichern, daß sie nur solche Liedlein aufgenommen hätten, die »bisher im Truck noch nicht erschienen« wären, eine Behauptung, die durchaus nicht zutrifft. Gesammelt wurden die Melodien und Tonsätze fast ausschließlich im südlichen Deutschland, in Frankfurt a. M., Nürnberg, Amberg, Wittenberg. Uns Österreicher muß naturgemäß eine Sammlung interessieren, die in Wien enstanden ist. Dies ist das Liederbuch

von Wolffgang Schmeltzl. Es ist mit Ausnahme einer circa um 1530,[1]) möglicherweise in Wien geschriebenen Handschrift, das einzige Liederbuch, das authentisch von einem Sammler herausgegeben worden, der in Wien gelebt hat.

Abgesehen von dem rein lokalen Interesse für Wien, ist diese Sammlung auch musikhistorisch von großer Bedeutung. Aus Gründen, die später zu erörtern sein werden, findet man da eine reiche Menge von Volksliedern, von Melodien, die nur hier sich erhalten haben. Auf den eminenten Wert der Sammlung für die Volksliedforschung haben Uhland, Böhme, Erk, Kade und Eitner wiederholt aufmerksam gemacht. Sie wurde fast vollständig von Eitner in der Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte: »Das deutsche Lied« I. publiziert.

Bevor Inhalt und Charakter dieses Liederbuches genauer behandelt wird, möge eine kurze Skizze die Persönlichkeit des Verfassers und die Zeit, in der er lebte, beleuchten.

Wolffgang Schmeltzl wurde als Dramatiker und fast einziger Vertreter des deutschen Schuldramas in Österreich mit Recht als Wiener Hans Sachs gepriesen. Da er das in Deutschland eifrig gepflegte Schuldrama auch nach Wien überträgt, erscheinen in ihm die Beziehungen zwischen österreichischer und deutscher Literatur vor der langen Unterbrechung noch einmal lebendig.[2]) Nachdem Benedictus Chelidonius, der kunstsinnige Abt des Schottenstiftes, zwanzig Jahre vorher, dem Beispiel seines Freundes, des Humanisten Konrad Celtis folgend, antikisierende Dramen in lateinischer Sprache für die Schuljugend verfaßt hatte, ließ Schmeltzl an derselben Stelle von seinen Schülern zum erstenmal deutsche Schauspiele aufführen[3]). Wie die ganze damals in deutschen Stadt- und Klosterschulen blühende Schulmeisterpoesie waren sie rein didaktischer Natur;[4]) sie waren ein Mittelding zwischen dem gelehrten lateinischen

1) Hofbibliothek Wien. Msc. 18810. 5 Stimmhefte.

2) Vgl. Nagel und Zeidler, Österreichische Literaturgeschichte S. 573.

3) Dramatische Aufführungen antiker und eigener Werke wurden nach den Anregungen Reuchlin's von Konrad Celtis (1497—1508 in Wien) in Österreich eingeführt. Er ließ 1501 in Linz anläßlich einer Hoffestlichkeit die Komödie *Ludus Dianae* aufführen. Benedikt Chelidonius, sein Schüler aus dem Kloster St. Egyd in Nürnberg, der 1518 als Abt an das Schottenkloster berufen wurde, veranstaltete mit den Schülern Aufführungen antiker Dramen und der beiden Dramen Konrad Celtis' (*Ludus Dianae* und *Rhapsodia laudis et victoriae Maximiliani*), sowie seines eigenen humanistischen Dramas *Voluptatis cum virtute disceptatio.* Vgl. Alex. von Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens, Wien 1899, I, Kap. 2, S. 10. und Allg. deutsche Biographie, Artikel Celtis.

4) Über diese biblischen Schuldramen, die schon vor der Zeit der Humanisten in den bayrischen Klöstern aufgeführt wurden, um die Schüler an deutliches und öffentliches Sprechen zu gewöhnen, berichtet Lipowsky, Geschichte des Schulwesens in Bayern, München 1825, S. 159. Eine ausführliche Zusammenstellung der Schuldramen

Drama und dem deutschen, damals in Wien beliebten derben und zuchtlosen »Fastnachtfest- und Narrenspiel.« Zu Nutz und Frommen der Schottenschüler und zur Erbauung und Erheiterung der ehrsamen Bürger, zuweilen sogar des Hofes, wurden sie im Schottenkloster und im Rathaus aufgeführt. Sieben seiner Dramen haben sich erhalten[1]). Eine Monographie von Franz Spengler handelt über ihren dichterischen Wert und ihre literarhistorische Bedeutung.

Populärer als durch seine Dramen und interessanter für Wien und seine Geschichte wurde Schmeltzl durch seinen treuherzigen und begeisterten »Lobspruch der Stadt Wien«[2]). Er gibt darin in der Manier Hans Sachsens eine so anschauliche Schilderung vieler Gebäude und Straßenzüge, berichtet so humorvoll über lokale Gewohnheit und stellt das bunte Leben und die noch bunteren Sitten der Wiener des 16. Jahrhunderts so ungeschminkt und handgreiflich dar, daß er damit ein wertvolles und vielzitiertes Dokument für die Geschichtsschreibung Wiens geschaffen hat.

Daß Schmeltzl nicht nur Dichter und Pädagoge, sondern auch Musiker gewesen ist, scheint bald in Vergessenheit geraten zu sein; in keinem Musiklexikon findet man seinen Namen, und den wenigsten von den Literarhistorikern, die sich mit seiner Persönlichkeit befaßt haben, ist etwas von seiner kompositorischen Tätigkeit bekannt[3]). Die biographischen

---

bei Minor: Erzherzog Ferdinand's »Speculum vitae humanae«, Einleitung S. X—XXXV. Vgl. auch Liliencron, Die horazischen Metren in den Chören der deutschen Schuldramen, V. f. M. III. S. 32 ff.

1) Diese Dramen sind betitelt: »Aussendung der zwelff poten« 1542, »Hochzeit von Cana Galilei« 1543, »Christliche Comoedie vom plintgebornen Son« 1543, »David vnd Goliath« 1545, »Comoedie des verlornen Sons« (Acolasti) aufgeführt 1540, gedruckt 1545, »Samuel und Saul« 1551. Das Schauspiel »Judith«, 1541 gedruckt, ist in neuerer Zeit verloren gegangen.

2) Die erste Auflage, die sich nicht erhalten hat, erschien 1547 bei Hanns Singriener (vgl. Denis, Buchdruckergeschichte Wiens, S. 4) in Wien. Die zweite Auflage wurde 1548 veranstaltet; nach dieser machte Kuppitsch 1848 einen Neudruck. Schon früher (1824) wurde der Lobspruch von Hormayr in seinen »Geschichten und Denkwürdigkeiten Wiens«, Urkundenbuch II. Jhg. II. Bd. 2.—3. Hft. abgedruckt. Eine moderne Übertragung mit kurzer Einleitung wurde von Dr. August Silberstein, Wien 1895 veröffentlicht.

3) Die Lexica von Fétis, Gerber, Walther, Schilling, Mendel und Riemann erwähnen ihn nicht; auch nicht Lipowsky in dem 1804 erschienenen bayrischen Musikerkalender. Zeidler und Nagler l. c. besprechen seine dramatische Tätigkeit; das Liederbuch ist ihnen entgangen. Denis l. c. zählt die dramatischen und epischen Werke Schmeltzl's auf (I. S. 416 ff. — Nachtrag S. 69), die sämtlich in Wien erschienen sind, vom Liederbuch erwähnt er nichts. Birlinger gibt in einem Artikel »Schmeltzl, ein Dichter aus der Oberpfalz« (erschienen im Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung vom 23. Nov. 1865, Nr. 323) nur eine kurze Biographie und Aufzählung der dramatischen Werke. Uhland zitiert in der Geschichte zur Dichtung und Sage sowie in den »Volksliedern« zum erstenmal und sehr häufig die Schmeltzl'sche Liedersammlung. Josef Maria Wagner beschreibt in dem Artikel »Österreichische

Angaben über Schmeltzl sind, wenn auch die Literatur darüber ziemlich groß ist[1]), recht dürftig. Sichere Anhaltspunkte geben nur wenige Aktenstücke; da zu seiner Zeit die Einführung von Kirchenbüchern[2]) noch nicht obligatorisch war, fehlen gerade die wichtigsten Daten seines Lebenslaufes: Jahr und Tag seiner Geburt und seines Todes. Über die Verhältnisse, in denen er gelebt hat, über seine Tätigkeit geben die Vorreden zu seinen Werken ziemlich ausführlich Aufschluß. Aber nur, wenn man sein Bild aus dem Rahmen seiner Zeit heraus betrachtet, werden die verblichenen und verlöschten Farben wieder lebendig.

Wolffgang Schmeltzl[3]) stammt aus einer armen Handwerkerfamilie in Kemnat[4]) in der Oberpfalz. Im Lobspruch[5]) berichtet er von seinem Vater:

> Solch redt mein vatter offt hat than,
> Ein armer frommer Handwerksman.

Daß er aus Kemnat stammt, bestätigt der Titel seines Dramas »Die Hochzeit zu Cana«, wo er sich Wolffgang Schmåltzl aus Kemnat nennt. Sein Geburtsjahr ist spätestens zwischen 1500—1505 anzusetzen, da der Sohn, den er in Amberg zurückließ, in Wien 1550 eine gesetzliche legalisierte Urkunde unterschrieb, somit schon großjährig sein mußte. Über seine Jugend und Lehrzeit hat er keine Angaben gemacht. Von Kemnat ist er in das nahe Amberg gezogen, um dort das Amt eines Kantors zu versehen. Eine handschriftliche Notiz[6]) auf dem Titelblatt eines Exem-

---

Dichter des 16. Jahrh. (Serapeum, 25. Jhg. Leipzig, 1864) Nr. 18. S. 273 ff. als erster die Liedersammlung und veröffentlicht Vorrede und Inhaltsverzeichnis derselben. Im Jahresbericht des Gymnasiums zu Olmütz 1880 nennt Saliger das Liederbuch eine Sammlung österreichischer Volkslieder. Gervinus, Deutsche Dichtung II. Bd. VII/1. S. 480 ff. und Janssen, Kulturzustände des deutschen Volkes VI. Bd. II. Abt. S. 189 ff. betonen, daß dieses Liederbuch den süddeutschen Geschmack spezifisch kennzeichne.

1) Eine ausführliche Monographie hat Franz Spengler (Deutsche Dichter des 16. Jahrh.) verfaßt. Auch er verspricht sich von der Veröffentlichung des Liederbuches für die Volksliederforschung großen Gewinn. Eine Zusammenstellung der biographischen Werke über Schmeltzl bei Goedecke: Grundriß der deutschen Dichtung II. Aufl. S. 39 S. 404. (Das Liederbuch ist in der 1. Aufl. nicht angeführt.)

2) Die Einführung derselben wurde erst durch das Tridentiner Konzil (1542—1563) gefordert.

3) Der Name findet sich in verschiedenen Schreibungen; am häufigsten Schmeltzl, auch Schmeltzel, Schmåltzl, sogar Schmöltzl. Nähere Angaben darüber vgl. Spengler l. c. S. 3. Anm. 1.

4) Die Kemnater Urkunden befinden sich nach Österley, Wegweiser durch die Literatur der Urkundensammlungen I. S. 297 im Kreisarchiv Amberg; die Codices derselben (I, S. 97) aus dem 15.—16. Jahrh. sind im Münchener Reichs-Kriegsarchiv. Eine Anfrage daselbst blieb resultatlos.

5) V. 25 f.

6) Zuerst von Crecelius, der sie fand, in Weller's Annalen II. S. 277 f., veröffentlicht, dann in M. f. M. 1881. S. 164.

plars des »christlichen und gewaltigen Zugs ins Hungerland« [1]) enthält die Bemerkung (von einer gleichzeitigen Hand, sagt Crecelius): »Dieser Wolffgang Schmeltzl ist zu Amberg Cantor gewest, hat ein erlich ehelich Weib und Kindle gehabt, ist aber davon ins Österreich gezogen, seiner Hausfrau verlaugnet und ein papistisch Pfaff geworden« [2]). Die Reformation ist aber in Amberg erst 1538 eingeführt worden [3]). Um diese Zeit war Schmeltzl schon in Wien, nachdem er einige Jahre auf Reisen

---

1) Der vollständige Titel lautet: »Der Christlich und gewaltig Zug in das Hungerland zu Ehren des durchlauchtigsten Fürsten Ferdinand Ertzhertzogen zu Osterreych, beschriben durch Wolffgang Schmåltzl, Pfarrherrn bey Sant Lorentzen auff dem Steinfeld MDL VI«.

2) Schon Raupach, der diese Notiz nicht gekannt hat, setzt den ihm verdächtigen Schmeltzl in seine Presbyterologia 1737 (S. 160). Seine Vermutung gründet sich auf ein sehr schwaches Argument; er meint nämlich: Dieser Mann ließ im gedachten Jahre (nämlich 1556) ein Gedicht drucken mit der Aufschrift: »Der Christlich und gewaltig Zug ins Hungerland«, in welchem er bei Beschreibung des Feldzuges des Erzherzogs Ferdinand gegen die Türken unter anderm mit diesen Worten gedenkt:

Das Evangeli wurd auch klar
Im Leger predigt offenbar —

Sollte man nicht mit Recht schließen können, deduziert Raupach aus diesen Versen, daß der Verfasser ein evangelischer Pfarrer gewesen sei? Die Stelle ist hier aus allem Zusammenhang gerissen. Liest man die Stelle im ganzen, findet man gerade das Gegenteil bewiesen. Erzherzog Ferdinand gedenkt nämlich der Verwundeten und

»Ließ sie verbinden fleissiglich
wie dann mit Augen gesehen ich.
Das Evangeli ward auch klar
Im Leger predigt offenbar
der hochgelert und würdig Herr
Anthony Miglitz Magister
In Prag derzeit Spittelmeister
des Teutschen Ordens Obrister
mit rotem Stern in allem land
war der Durchläuchtigkeit Praedicant.

3) In einer Chronik der Stadt Amberg, die 1559 von dem damaligen Bürgermeister Michael Schwaiger (1514—1589) verfaßt und 1564 zu Wittenberg von Lorentz Schwenkh gedruckt wurde (eine mit Anmerkungen versehene Neuausgabe veröffentlichte Lipowsky 1818 in München) betont der Chronist, daß die Religion in dieser Stadt immer hoch und heilig gehalten worden sei. Als die bayerischen Herzöge mit Erzherzog Ferdinand von Österreich am 16. Juni 1524 zu Regensburg (vgl. Ried], Reg. episc. Bamb. II, p. 1128, 1141, 1148, 1195) ein Bündnis schlossen, um Luther's Lehre auszurotten, erließen auch der Churfürst von der Pfalz Ludwig IV. und sein Bruder Friedrich, der in Amberg Stadthalter war, ein Edikt gegen die Reformation: das war aber für Amberg nur ein Prävenire. Denn erst 12 Jahre später erbat sich der Stadtmagistrat von Luther und Melanchthon einen protestantischen Prediger. Der erste protestantische Gottesdienst wurde 1538 von Magister Andreas Hügel in der Spitalkirche, der ältesten, schon vor 1326 gegründeten Amberger Kirche, abgehalten. Erst 1543 wurde nach hartnäckigen Kämpfen der Stadt Amberg und ihrer Nachbarstädte der Widerstand der churfürstlichen Regierung besiegt und alle Kirchen reformiert.

zugebracht hatte. Seine Stelle in Amberg war von der kirchlichen und städtischen Behörde abhängig. Da er sie zu einer Zeit innehatte, wo Amberg, wenigstens von amtswegen, noch nicht reformiert war, und seine Konfession dieser Stellung wegen sicher keine andere gewesen ist, als die von der Obrigkeit anerkannte, so kann man wohl annehmen, daß Schmeltzl auch damals katholischer Konfession gewesen ist. Die erwähnte Notiz ist jedenfalls kurze Zeit nach dem Erscheinen des Werkchens, also um 1560, hineingeschrieben worden. Um diese Zeit war Amberg allerdings streng protestantisch[1]; die Bemerkung daher damals vom Standpunkt eines Zeitgenossen leicht begreiflich.

Kantoren[2] oder *Psalmisten* waren bei der alten Kirche diejenigen, welche bei dem Rezitieren der Psalmen den Anfang machten. Sie gehörten mit zu den *Clerici*. Anfangs wurde dieses Amt einem Kleriker übertragen, der die niederen Weihen hatte. Später wurde jedem Priester das Recht gegeben, einen Kantor ohne Vorwissen des Bischofs zu bestellen[3]. Dadurch ist es dann gekommen, daß zu Kantoren Männer ernannt wurden, die gar nicht ordiniert waren. Nach der Einführung des kanonischen Lebens hieß nun *Cantor episcopus* oder *Rector chori* insbesondere derjenige unter den Canonici, welcher den jungen Sängern und Geistlichen Unterricht im Chorgesang erteilte, den Gesang während des Gottesdienstes leitete und die Psalmen und Hymnen anstimmte. Nach der Auflösung des gemeinschaftlichen Lebens unter den Canonici und der sich daranschließenden Teilung der Stiftseinkünfte wurde auch mit der Domkantorei eine ansehnliche Präbende verbunden. Infolgedessen versah der Domkantor seine Stelle nicht mehr selbst, sondern es wurden oft zwei oder auch mehrere Substituten angestellt, die *Succentoren* hießen[4].

Als aber neben den Klosterschulen auch Pfarrschulen entstanden, die aus der sehr alten Verpflichtung der Pfarrer zur Unterhaltung von Schulen[5] hervorgegangen waren, und die als eigentlichen Zweck die Heranbildung von Sängern und Meßgehilfen, daneben den Unterricht im Lesen, Schreiben und den Anfangsgründen der lateinischen Sprache

1) Erst 1625 schickte Maximilian I. von Bayern, nachdem er den Kurfürsten Friedrich I. von der Pfalz in der Schlacht am weißen Berge geschlagen hatte, die Jesuiten nach Amberg, die dort den katholischen Gottesdienst wieder einführten und der Pfarradministration bis 1629 vorstanden. Nach ihrer Entfernung haben bis zur Einsetzung des ersten Pfarrers (1630) zwei Stadtkooperatoren, von denen der eine Johann Schmelzle hieß, die Administration versehen.

2) Vgl. Dr. T. Aschbach, Allgemeines Kirchenlexikon, Frankfurt 1546.

3) Vgl. Benedict XIV. de synodo dioces. lib. VIII. cap. IX—VII. VIII.

4) Heute wird in den Stiften für den Unterricht im Kirchengesang nötigenfalls durch Zuziehung weltlicher Lehrer gesorgt.

5) Synode zu Vaison 529.

verfolgten, wurden den Lehrern an solchen Anstalten Gehilfen beigegeben, die ebenfalls Kantoren genannt wurden[1]). Ähnlich waren die Stadtschulen eingerichtet, über deren Bestand Urkunden schon aus dem 13. Jahrhundert vorliegen; immer hatten die Pfarrer die Oberaufsicht über dieselben. Über die Pflichten der Kantoren an den Schulen gibt eine Schulordnung der Stadt Braunschweig von 1528[2]) Aufschluß. Daselbst heißt es:

»Van den cantores in den scholen«: De beyden cantores in den beyden scholen (Martini Catharinae und Egidi) scholen na bevehle unde willen ôres rectoris schôlarbid dohn gelick den andern gesellen. Dar ôver is ôre sunderge ampt, dat se allen kyndern grőt unde kleyne, gelert und ungelert, singen leren, gemeynen sanck dűdesch unde latinisch. Dorto ock in figurativis, nicht alleyne na gewånheit, sunder ock mit der tidt künstlick, dat de kyndere leren vorstân de voces, claves unde wat mehr hőret solker musica, dat se leren vaste singen . . . . . . Me wert hyr wol stedes vinden gesellen, de deme cantor helpen singen tenor, bass, alt. So schal sick der cantor in jewilicker schole anrichten eynne cantoreye, dat he kan singen in figurativis to etlicken tiden in der Kerken, der sine schole is, unde ock to tiden in den andern kerken. . . . . . ., so de praedicatores unde dat volck in den andern Kerken sulks gerne will hebben.

Twe cantica, edder tome hôgesten dre, in figurativis up eyn mâl to singen. is genôck neven den orgelen, dat me des nicht môde werde unde unclicket anrichte. Wente andere lêde, latinisch edder dűdesch, nach gelegenhait der tidt, műt me ock singen.

Dar to schal he erwelen dre edder vehr gűde jungen, de em den sank vaste konen holden, overs alle andere jűngen, de őreme caspele scholen mit singen. So etlicke ungeschickede stimmen hebben, de kan me wol begeren, dat se metich singen, unde hőren na den andern. Sus scholen in der schole alle kyndere unde jungen singen leren[3]).

In der Amberger Chronik wird auch von solch einer »Lateinischen Schuel« »deren Angestellte ein ehrbar Rat besoldete«, berichtet[4]. Regiert wurde diese Schule, wie der Chronist angibt, von einem Schulmeister, dem als Gehilfen jederzeit ein »Cantor supremus, medius und

1) Vgl. Koldewey, Geschichte des Schulwesens in Braunschweig, Monumenta paedagogica VIII, S. 27.

2) Ebenda, S. 34 ff.

3) Diese Kantoren, auch *Cantori a libro* genannt, hatten die nötigen Kenntnisse, um selbst Mensuralmusik zu komponieren; sie waren, sagt Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges 1841, S. 12 f.), was man kurzweg Doktoren des Kontrapunkts nennen könnte, im Gegensatz zu den *Cantori a liuti*, deren Kunst in Gesang und Lautenspiel sich nur nach dem Gehör fortpflanzte, und die mit der Schwierigkeit der Mensur, Ligaturen und Proportion nicht vertraut waren.

4) Schwaiger, l. c. S. 18 f. Da in Amberg ein Dominikaner- und ein Franziskanerkloster existierte, mochten daselbst auch Klosterschulen bestanden haben. Indessen wird davon in der Chronik nichts erwähnt.

infimus, so Magister oder Baccalaurei sind, und außerdem drey Locaten und zween Magistri Diaconi« beigegeben waren. Die Stelle eines solchen Kantors hat Schmeltzl in Amberg bekleidet. In Einklang damit steht seine spätere Anstellung als Schulmeister bei den Schotten in Wien einerseits und andererseits seine musikalische Tätigkeit.

In Amberg hatte sich in jener Zeit vermutlich ein Kreis von Musikdilettanten gebildet[1]), dem sich jedenfalls Georg Forster[2]) und Kaspar Othmayr[3]), beide gebürtige Amberger, angeschlossen haben.

Die oben erwähnte Notiz sagt, daß Schmeltzl verheiratet gewesen sei. Die Ehe ist nicht glücklich gewesen; er sucht die Schuld auf die Ehegattin zu schieben; in der Vorrede zur »Hochzeit von Cana«, in der er den ehelichen Stand preist[4]), erinnert er sich seiner eigenen Schicksale:

».... wo es aber vnchristlich angefangen und böslich zugeth, nemlich daß Gott dem Man (wie ich nun lange zeit von meiner sünd wegen, wol erfaren) ein gottlos, vnzüchtigs vnd vngehorsams weib vnd wiederumb dem weib nit ein vernünftig man, sondern ein vnverständigen groben Tyrannen zuschicket / so sollen sie gedult tragen / Gott um Besserung bitten ....« usw.

Er hat indessen sein Schicksal nicht so ergebungsvoll getragen[5]),

1) Vgl. Spengler l. c. S. 85.

2) Georg Forster, ein gebürtiger Amberger, wahrscheinlich der Sohn des Amberger Bürgermeisters Hanns Forster, der von 1489—1522 der Gemeinde vorstand (vgl. Schwaiger, l. c. Tabelle der Bürgermeister), hielt sich bis 1534 in Amberg auf (vgl. Eitner, M. f. M. I, S. 3 ff.) Auch später hat er sich wiederholt dort aufgehalten, denn der zweite Teil der Liedersammlung 1540, sowie die Selectio Mottetarum 1541 sind in Amberg verfaßt. Auch erwähnt Forster in der Vorrede zum vierten Teil (2. Ausgabe), daß er »verschiedener jar, seiner geschefften halber zu Amberg gewesen sei«.

3) Geboren 1515, studierte mit Forster gemeinschaftlich in Wittenberg (vgl. Forster's Vorrede zur 3. Sammlung). 1545 erscheint er als Rektor der Klosterschule in Heilbronn, † 1553 zu Nürnberg, vgl. M. f. M. 26, S. 115.

4) Dies ist übrigens mit ein Grund, warum ihn Denis (Buchdruckergeschichte Wiens I, S. 409) für protestantisch hält; »daß er aber seine Schulkinder so eifrig die Ehe predigen läßt, dürfte die Vermutung bestätigen, die ich vorhin von ihm geäußert habe«.

5) Auch im Lobspruch (Nr. 278—290) findet sich diesbezüglich eine Andeutung. Er erzählt, wie er am Rotenturm vorüberkommt. Hier wird er auf den dahängenden Pachen (eine Speckschwarte) aufmerksam gemacht. Nach der Tradition sollen einst die Frauen der Stadt eine solche Herrschaft über ihre Männer ausgeübt haben, daß um die Mitte des 15. Jahrh. der Stadtrat sich veranlaßt sah, eine Speckseite an dem Turm aufzuhängen, mit dem Bedeuten, daß jeder Ehemann sich dieselbe holen und heimtragen könne, der sich bewußt sei, Herr im Hause zu sein; es habe sich aber niemand gefunden (Realis, Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten der Stadt Wien, 1841, S. 47). Der Pachen verschwand erst 1781 und wurde später in Holz nachgemacht (G. A. Schimmer, in Mone's Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit II. Bd. 1855, S. 67). Auch Schmeltzl ruft, eingedenk der häuslichen Erlebnisse, aus, als man ihn auffordert, den Pachen herabzuholen:

»Nain, nain er ist mir z' schwer
Eh ich mein Weib erzürnen wolt
Ich lieff eh weiter denn ich solt«.

sondern verläßt Weib und Kind, geht zunächst, wie er im Lobspruch erzählt auf Reisen, wo er »die Reichstet im Römischen Reich vleissig besichtet«, um schließlich in Wien eine zweite Heimat zu finden.

Er erzählt nicht, welche Städte er während seiner Wanderfahrt besucht hat. Sicher ist er schon während seines Amberger Aufenthaltes häufig in das nahe Nürnberg gekommen, denn ihm lebte dort »ein naher Verwandter und sonder Freund«, der Buchdrucker Johann Petreius[1], derselbe, auf dessen Veranlassung er später das Liederbuch herausgab. Dort knüpfte er wohl zum größten Teil jene Beziehungen an, die ihn in das Schottenkloster nach Wien führen sollten. In enger Verbindung mit dem Wiener Stift stand das Nürnberger Benediktinerkloster St. Egyd[2], zu dem Schmeltzl als Kantor und *vir litterarum* gewiß Zutritt hatte. Die Schule von St. Egyd war das Muster für die Einrichtung der Wiener Schottenschule gewesen[3]. Zwei Konventualen, Johann Krembnitzer und Benedictus Chelidonius, beide in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung ausgezeichnete Männer, die schon in St. Egyd als eifrige Rivalen bekannt waren, sind von dort als Äbte an das Wiener Schottenkloster berufen worden. Das Stift wurde 1528[4]) aufgelöst; eine

---

1) Petreius war 1497 in Langendorf bei Hammelburg (Franken) geboren und dürfte mit der Buchdruckerfamilie Petri in Basel verwandt gewesen sein. Nachdem er in Wittenberg zum Magister artium promoviert worden war, ließ er sich 1524 als Nachfolger Koberger's in Nürnberg als Buchdrucker nieder. Er druckte viele deutsche, lateinische und griechische Bücher. Sein Druckerzeichen ist ein zweischneidiges, nach oben gerichtetes Schwert, von Flammen umgeben. Er starb, hochangesehen und als Besitzer eines eigenen Hauses im März 1550 (vgl. Allgemeine deutsche Biographie, Artikel von Pallmann, und Will-Nopitsch, Nürnberger Gelehrtenlexikon VII (III) S. 124, dgl. Panzer, Annales typ. VII, 466—183 und XI 470—307). Von weltlichen Musikdrucken erschienen in seiner Offizin die beiden ersten Teile von Forster's Sammlung (1. Ausgabe) 1538—1540, »Trium vocum cantiones centum a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae« 1541, und Schmeltzl's Liederbuch. (Eine Zusammenstellung sämtlicher Musikdrucke bei Anton Schmid, Ottaviano Petrucci S. 183 ff.) Auf die Verwandtschaft mit Petreius weist Schmeltzl in der Vorrede zum Liederbuch hin.

2) Auch dieses Kloster wurde 1140 von den Schotten gestiftet; am 18. Februar 1418 wurde es von deutschen Benediktinern bezogen, vgl. P. Gabriel Bucelin jun. O. S. B. in Einsiedeln, »Übersicht der Mönchsabteien des Benediktinerordens in Österreich, Deutschland und der Schweiz« in der archival. Zeitschrift, Neue Folge II. Bd. S. 188 ff.

3) Die Schule im Schottenkloster war den Schulen in den bayrischen Klöstern St. Jacob, St. Emmeran in Regensburg, St. Egyd in Nürnberg ähnlich und nachgebildet. Vgl. Dr. Anton Mayer, Die Schulen Wiens in der Abhandlung: »Das Volksleben, Gebräuche und Sitten in Wien XI—XIII Jahrh.« in Geschichte der Stadt Wien I. Jhg. I. Bd. 1897, S. 486.

4) Der letzte Abt wurde apostasiert und das Kloster am 12. Juli vom Magistrat aufgelöst. Bucelin l. c.

neue Heimat für die ausziehenden Konventbrüder bot sicher auch das Wiener Stift. —

Im Lobspruch erwähnt Schmeltzl, daß er sich in Leipzig aufgehalten habe; als sein Landmann Casper Weidenlich ihn in Wien begrüßt, erinnert er sich seiner mit den Worten:

»Denck wol dass ich euch gsehen hab
In Leipzig und in andern stetten« [1]).

Schon Spengler konstatiert, es sei daraus nicht zu folgern, daß Schmeltzl, wie Hormayr meinte [2]), in Leipzig studiert habe; Schmeltzl gibt im Gegenteil in der Vorrede zur »Judith« [3]) (1542) an, daß er zu Wien »die vergangen Jahr in studio gestanden« [4]).

Bevor er aber nach Wien kam, hatte er schon viele Städte besucht. Er bekennt selbst im Lobspruch, daß er sich nur dort habe niederlassen wollen, wo er Bekannte und Freunde hatte [5]). Landsleute dürfte er nun in Wien in großer Anzahl getroffen haben. Der Zuzug aus Bayern nach Wien war gerade damals besonders stark, namentlich seit die bayrischen Herzöge ihren Untertanen verboten hatten, außer den Schulen Frankreichs und Italiens eine andere Schule zu besuchen, als die von Wien; denn sie fürchteten, die Irrlehren eines Hus und Wicleff könnten auch in Bayern eindringen [6]). Das Beispiel hatte schon Herzog Ernst von Bayern gegeben, der unter der Führung seines Präceptors Aventin seine Studien in Wien vollendete [7]). Es haben die Bayern, angezogen

---

1) V. 216.

2) Hormayr l. c. IV, S. 233 behauptet: das größte Lob für Ferdinands hausväterliche Regierung ist der 1548 gedichtete Lobspruch W. Schmeltzl's, »wie ein auf des deutschen Nordens, insonderheit auf Leipzigs Schule gebildeter, auf gut Glück in die Welt hinauswandernder Jüngling es sich bedachte«.

3) Nach Spengler S. 2; die Inhaltsangabe des Dramas bei Spengler S. 42. Jetzt ist das Drama nicht mehr erhalten. In der Vorrede zu der Komödie »des verlornen Sons« bedankt sich Schmeltzl für die besonders prächtige Aufführung der »Judith« im Kloster Göttweih durch Abt Leopold Ruber.

4) Spengler l. c.

5)
»Het achtung, ob ich findt
ein ort da ich mich neren kundt.
Es sach mich wol nit übel an
Manch gwaltig stat, gelerten man
und trefflich Policey ich fandt.
dieweil ich aber unbekannt
Nit bleiben mocht an diesem ort.« V. 29—35.

6) Vgl. Lipowsky l. c. S. 126.

7) Nachdem Herzog Albrecht IV. 1508 gestorben war, wurde sein Sohn Wilhelm, der Neffe Kaiser Maximilian I., unter der Vormundschaft seines Oheims Herzog Wolfgang erzogen, während dessen jüngere Brüder Ludwig und Ernst, der nachmalige Bischof von Passau, von Aventin (dem Verfasser der musica rudimenta 1516) erzogen wurden. Unter der Führung Aventin's bereiste Herzog Ernst Italien (vorzüglich die

durch den weitverbreiteten Ruf der Wiener Universität (»die nechst nach Paris wird sie zelt«)[1]) hier sogar eine eigene Bursa gebildet, über deren Bestand zur Zeit seines Aufenthaltes auch Schmeltzl berichtet[2]).

Der Verleger, an den sich Schmeltzl wandte und bei dem fast alle seine Werke gedruckt sind, war der Buchdrucker Syngriener[3]). Er war auch aus Bayern eingewandert und zwar aus Öttingen, einem Orte nicht fern von Amberg und Nürnberg. Dies läßt eine frühere Bekanntschaft, zumindesten aber eine Empfehlung durch einen Freund vermuten. So dürfte er auch an den damaligen Rektor der Bürgerschule von St. Stephan, Georg Ratzenberger[4]), der bei der Besetzung der Lehrerstellen auch an den andern Schulen Wiens den größten Einfluß hatte, empfohlen worden sein; denn auch der kam aus Bayern.

Das Schottenkloster[5]), an das Schmeltzl jedenfalls durch seinen Verwandten Hans Fragner[6]), Sekretär und Grundschreiber des Benediktinerstiftes Göttweih empfohlen wurde, scheint gerade in jener Zeit von bayrischen Landsleuten gern aufgesucht worden zu sein. So ist aus den Chroniken des Klosters ersichtlich, daß in der Zeit zwischen 1501 bis

---

Universitäten zu Rom und Pavia) und hielt sich um 1515 lange Zeit Studien halber in Wien auf, wo er auch im Schottenstift ein häufiger Gast war (s. w. u.) vgl. Dr. Friedrich Schmitt, Geschichte der Erziehung der bayrischen Wittelsbacher; Monumenta Germ. Paedag. XIV. Bd. 1892, S. 28 ff.

1) Lobspr. V. 450.

2) Lobspr. V. 554—557:

»— — — Die Universität
ist getaylet in vier Nation
In Osterreichisch, Bayerisch,
Hungerisch und Saxonisch.«

3) Hans Syngriener oder Siengriener der Alt, wohl nicht genau der Zeit, aber doch der Bedeutung nach der zweitälteste Buchdrucker Wiens, war in Alt-Ötting geboren; er kam früh nach Wien und stand hier seiner Buchdruckerei 1510—46 vor. Von Schmeltzl's Werken sind sämtliche mit Ausnahme der zwei letzten in seinem Verlag erschienen.

4) Aus Rasp oder Raeb (Raebs) in Bayern gebürtig, stand er an der Spitze der Rektoren von St. Stephan, deren bedeutendster er war. Seine Tätigkeit daselbst beginnt 1501. Er starb im Mai 1537 (vgl. auch die Liste der Schulmeister zu St. Stephan, Camesina, Die Maria Magdalenenkapelle am Stephansfreithof; in den Mitteilungen und Berichten des Altertumvereins Bd. XI, S. 237 f.

5) Es wurde von schottischen Benediktinern, die Heinrich Jasomirgott 1155 ins Land gerufen hatte, gestiftet. Sie erbauten Kloster und Kirche auf einem ungefähr 400 Schritt von der Stadtmauer entfernten Platz, dem sogenannten Steinfeld. Das alte Haus, es brannte ab, stand nicht ganz an der heutigen Stelle, die Kirche dort, wo heute das Haus Nr. 7 steht (vgl. Kisch, die alten Straßen und Plätze Wiens, S. 201). 1418 verließen die Schotten das Kloster, an ihre Stelle kamen deutsche Benediktiner. Darüber Hauswirth, Fontes rerum Austriacarum 2. Abt. Bd. 18. S. 559. und Hauswirth, Geschichte des Schottenstiftes S. 25.

6) Vgl. die Vorrede zur »Comoedie des verlornen Sons« 1545.

1641 nicht weniger als sechs Äbte bairischer Herkunft waren[1]), unter diesen Wolfgang Traunsteiner, der eben damals regierte, als Schmeltzl am Stift tätig war. Sein Nachfolger im Amt, Johann Schretel war sogar aus Kemnat, dem Heimatsort Schmeltzl's gebürtig.

Was aber den Amberger Kantor hauptsächlich nach Wien gezogen hat, war, wie er selbst gesteht, die musikfrohe Atmosphäre unserer Stadt:

»Ich lob dies ort für ander land!
Hie seind vil Sänger, saytenspil,
Allerley gsellschaft, frewden vil.
Mehr Musicos und Instrument
Findt man gewisslich an khainem end[2]).«

Über die Musikpflege in Wien stammen aus dem Zeitalter Maximilian I. verbürgte Nachrichten. Mit Heinrich Isaac, der 1490 als *Symphonista* der neu eingerichteten Hofkapelle nach Wien berufen wurde, beginnt eine Reihe von Namen berühmter Musiker[3]), vorzüglich der Meister der musikalischen Kleinkunst, wie Ambros sie charakterisiert, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Wien gewirkt oder hier wenigstens längere Zeit sich aufgehalten haben.

Als reproduzierende Organe der kirchlichen und auch der weltlichen Kunstmusik kamen vorzugsweise die Kantoreien in Betracht. Über die Einrichtung der bedeutendsten unter ihnen, der Stadtkantorei bei St.

---

1) Johann Krembnitzer (1501—1518) und Benedictus Chelidonius (1518—1521) kamen aus St. Egyd in Nürnberg; Wolffgang Traunsteiner »aus edlem bayrischen Geschlecht« (1541—1562), Johann Schretel »aus Kembnat« (1562—1583), Georg I. aus dem edlen Hause der Strigel zu Lauingen in Bayern (1583—1808), Johann X. Walterfinger aus Stift Weltenburg in Bayern (1629—1641) vgl. Sebastian Brunner, Benediktinerbuch S. 397 ff.

2) Lobspruch 1529 ff.

3) Der Mittelpunkt des musikalischen Wien war im zweiten Jahrzehnt der kunstliebende Bischof Georg von Slatkonia (geb. 1456 zu Krain, gest. 1522) nach Versicherung Cuspinian's einer der größten Tonkünstler seiner Zeit. Als Schüler Isaak's war schon als 8jähriger Knabe Ludwig Senfl nach Wien gekommen (1493), wo er bis 1519 bleibt. Paminger lebte von 1513—1516 in Wien (s. w. u.). Als erster Kapellmeister wird 1543—1545 Arnold v. Bruck verzeichnet (s. Köchel, Kaiserl. Hofkapelle in Wien). Hofheimer, der wohl nicht dauernd in Wien gelebt hat, kam häufig hierher. Zu dessen Schülern zählt Luscinius den Wolfgang Greffinger (vgl. M. f. M. 25, S. 2). Der Humanist Petrus Tritonius Athesinus bringt die Notiz, daß Meister Wolfgang Greffinger aus Krems an der Wiener Universität die Grundregeln der Musik lehrte (M. f. M. 36, S. 31). Auch Stephan Mahu soll Sänger in der Kapelle Erzherzog Ferdinands gewesen sein. Über Jaques Waet und Jacob v. Buys vgl. Köchel S. 117 u. 106.

Stephan[1]), existieren authentische Nachrichten aus dem Jahre 1460[2]) und 1571[3]), also gerade aus der Zeit, die hier in Frage kommt.

Die Knaben wurden in der Schule[4]) selbst auch im Gesang unterrichtet. »Ein cantor oder sein subcantor sollen an allen Tagen in der zwelften stund in die schuel kommen und mit jm pringen püchel vnd an die Tafel Notirn die Respons, Ymnos, sequenzen, Benedicien und anderen cantum übersingen zu hochzeitlichen zeiten nach gescheft und willen eines Rectors derselben schuel«[5]). Neben den Schulen bestanden, eng mit mit ihnen verbunden, aber doch unabhängig von ihnen, die Kantoreien. Sie wurden geleitet vom Kantor, dem ein Subkantor zur Seite stand. Beide sollen an »allen Sonntagen und auch andern hohen festen und feyertagen jederzeit eigener Person beim figurent erscheinen«[6]). Im Laufe des 16. Jahrhunderts haben sich die Aufgaben des Kantors immer mehr auf die Leitung der Kantorei beschränkt, denn es werden nun als Leiter des Gesangsunterichts in den Schulen die Praeceptores angeführt, der *Praeceptor in litteris* (wahrscheinlich für die Theorie, wie sie im Quadrivium gelehrt wurde) und der *Praeceptor in musicis*. Beide waren verpflichtet, neben den andern »capeln singern« im Chor der Kantorei mitzusingen. Die besten Sänger unter den Schulknaben wurden unter die Kapellsänger eingereiht, »welch Knaben aber der Cantor haben wollte auf dem cor«, die durfte er nur im Einverständnis mit den Eltern wählen, so daß kein Schüler gegen deren Willen zu den strengeren Übungen beigezogen werden konnte. Die Zahl der Sänger in der Kantorei »zu jeder stimb, als dem Bass, Tenor, Alt und Discant, betrug nit mer als drey (darunter auch die zween Praeceptores verstanden), so daß im ganzen »nit mer dann 12—13 Knaben[7]) gehalten

1) Die Stadtkantorei ging aus der Maria-Magdalenenkapelle am Stephansfreithof hervor, diese stand in Verbindung mit der Bürgerschule, deren Entstehung laut Urkunde in die Regierungszeit Friedrich's II. 1237 fällt. Im Jahre 1441 erscheint die Stadtkantorei von allen bürgerlichen Lasten frei. Als sie 1663 neu erbaut wurde, erhielt der damalige Kapellmeister, Wolfgang Ebner, den Titel eines kaiserlichen Kammerorganisten (vgl. Camesina l. c. S. 276 und 290.

2) Das Eisenbuch pag. 149 (abgedruckt bei Camesina l. c. S. 290) vgl. auch Dr. Anton Mayer l. c. S. 358.

3) Instruktion und Ordnung »wie es hinfüran in Gemayner Stadt Wienn Cantorey bey Sannd Steffans Thumbkirchen gehalten werden solle« (gegeben am 15. XII. 1571 durch den Stadtrat) vollständig abgedruckt bei Camesina l. c. S. 238 ff.

4) Außer der Schule bei St. Stephan wird der Bestand von Schulen bei St. Michael und bei den Schotten bestätigt, vgl. A. Mayer l. c.

5) Aus der Bestellung von 1460, gegeben vom Bürgermeister und Rat der Stadt Wien.

6) Kantoreiordnung 1571 § 2.

7) Diesen wurde dafür in der Kantorei freie Wohnung und Kost gewährt, ohne daß sie indessen den Unterricht in der Schule versäumen durften. l. c. § 9.

werden sollten«[1]). Dazu wurden zur Unterstützung, wenn sie »zu dem gsang Schlahn und Blasen« benötigten, »der Organist und Stadtthürmer vnd seine gesellen (jederzeit mit iren instrumenten)« herangezogen[2]). — Der Kantor »soll jeden Sonntag vnd andre hohe fest jedesmal eine besonder Ambt vnd zu Abends nach dem Salve ein mutheten vnd figuriert gesang aufführen lassen«[3]). Die »Capelnsinger« wurden dann auch zu privaten Veranstaltungen, meistenteils zu Hochzeiten vom Rektor resp. Kantor ausgebeten, wo sie dann unter Leitung des Praeceptors in musicis aufzusingen hatten[4]). Sie bildeten also gewissermaßen ein ständiges Orchester, das sowohl für die Aufführungen ernster, kirchlicher Musik, als auch der weltlichen Unterhaltungsmusik (vorzugsweise der vokalen Tanzmusik) dienen mußte. Für die Praeceptores erwuchs aus dieser Tätigkeit ein gutes Geschäft. Es scheint aber, daß bei solchen Gelegenheiten auf die Jugend wenig Rücksicht genommen wurde und die Schüler »ungebürlich lang aufgehalten wurden«, so daß durch die Schulordnung 1571 den Praeceptoribus ausdrücklich verboten wurde, die Knaben allzu oft mitzunehmen und ihnen bei den Gelagen Wein zu geben[5]).

Über die Einrichtung der Schulen in dieser Zeit gibt eine Schulordnung aus dem Jahr 1558[6]) Auskunft. Die Schule besteht aus fünf Klassen: an der Spitze der Schule steht der Schulmeister, in der St. Stephans-Bürgerschule Rektor genannt. Ihm stand ein Lehrkörper, die Kollegiaten, zur Seite. Diese bestanden aus den gelehrten Baccalaureen (die eine bestimmte Zeit als Volontäre tätig sein mußten) und den bereits besoldeten Kollaboratoren. Das Amt eines Praeceptors (*in litteris* und *in musicis*) konnte dem Rang nach mit der Stellung eines Baccalaureus oder eines Kollaborators zusammenfallen. Die Kollegiaten wurden durch Bürgermeister und Rat, aber »alweg mit des Rectoris oder Schulmeisters Vorwissen angenommen und beurlaubt«.

Dem Rektor der St. Stephansbürgerschule stand die Oberaufsicht und Kontrolle über die Praeceptores und Schulmeister »in den Particularschulen allhie in der Stadt allenthalben« zu. Bei ihrer Aufnahme hatte

1) Über die Besoldung und den Unterhalt des Kantors, des Subkantors und der Praeceptores siehe den l. c. der Instruktion beigegebenen Anhang: »volgt hernach des Cantors und seiner Cantorey-Singer Besoldung«.

2) l. c. § 4: es wird ausdrücklich angeführt, daß diese Instrumentalisten jederzeit dann dabei sein sollen, »wann man in der Cantorey einen frembden oder neuen Gesang übersingen soll«.

3) l. c. § 11.

4) l. c. § 6.

5) In §§ 5 u. 6 sind die Modalitäten, unter welchen die Knaben mitsingen durften, angegeben.

6) Schulordnung von Klainschnitz, der 1558—1568 Rektor der St. Stephansschule war, vgl. Camesina l. c.: die Bürgerschule S. 276.

er sein Gutachten abzugeben. So hatten noch 1558 und 1561 die Stadtschulen von St Michael und zu den Schotten »der alten Bestimmung gemäß« unter dem Rektor der Stephansschule gestanden[1]).

Über die Entwicklung der Schottenschule und ihrer Kantorei läßt sich folgendes zusammenfassen: Eine interne Klosterschule hatte schon von altersher, wahrscheinlich schon seit der Gründung des Klosters bestanden[2]). Der Unterricht im Kirchengesang durch einen Priester an junge Genossen des Klosters, die bereits ein einfaches Klostergelübde abgelegt hatten (*pueri oblati*), bildete neben der Grammatik, Rhetorik und Dialektik den Gegenstand dieser innern oder Konventschule[3]). Urkundlich nachgewiesen erscheint sie erst seit 1310, wo es in einer Verordnung betreffs des Leichenbegängnisses eines Konventualen heißt, daß die Schüler »nach alter Gewohnheit« mit den Priestern die Vigilien singen sollten[4]). Mit der Gründung der Universität (1365) trat eine wesentliche Änderung im Unterrichtsplan ein. Die Schule wurde als eine Art Vorbereitungsschule für die Universität, als *schola externa*, nun auch Laien geöffnet[5]); in späterer Zeit wurden daselbst sogar weltliche Schulmeister (der bekannteste unter ihnen war Schmeltzl) angestellt.

Der letzte schottische Abt Thomas II. (1403—1418) errichtete im Kloster eine Musikschule, der er einen eigenen Chormeister vorsetzte[6]). Johann Rasch, Konventuale und Organist bei den Schotten, schreibt in seiner Chronik 1586[7]) über die Schule:

»Also dieß Closter für ein altheit vnd auch für das fürnembste vntter den Clôstern in Wien . . . jederzeit ein mutter der studierenden Jugend gehalten, geehret vnd geliebet wird / aller orten darumb berûmbt, bey maniglichen in so guetem gunst vnd bevelch ist, das aus deren khunst vnd singschul, als aus dem Troianischen ross wegen gelegenhait der Stat vnd hohenschuel, wo der monasticae vnnd scholasticae disciplinae vorgenummen vnd geachtet, viel guter armer (auch wol statlicher edler) leut kinder sich herfürgethan, studieret, producieret, zu Geistlichen, Weltlichen, kunstgelerten, gewaltmitigen männern erzogen . . .«

---

1) Camesina l. c. S. 276 f., und A. Mayer l. c. S. 353.

2) Wie oben erwähnt, nach dem Muster der bayrischen Benediktinerklöster eingerichtet.

3) A. Mayer, die Schulen Wiens (Volksleben, Sitten und Gebräuche im XI. bis XIII. Jahrh. l. c. I. Jhg. II. Bd. S. 486).

4) Die Vigilien für Konrad den Hubmeister, vgl. Hauswirth, Abriß S. 15, Anm. 1.

5) Hormayr l. c. II. Jhg. II. Bd. 1. Heft, S. 163 f. spricht von einem Konvikt adeliger Knaben, vgl. auch Seb. Brunner l. c. S. 416 f.

6) Vgl. Hormayr, l. c. S. 151, Hauswirth, l. c. S. 25.

7) Rasch war seit 1570 Organist des Klosters. Der Titel dieser Chronik lautet: »Stiftung vnd Prelaten vnsrer lieben Frawen Gottshaus; Benedicter ordens, genannt zu den Schotten ze Wien in Osterreych Anno domini MC.L.VIII. Johan Rasch collegit et scripsit manu propria. Gedrukt MDLXXXVI«.

Indessen ist nach dem Abzug der schottischen Mönche infolge von Uneinigkeiten in internen Stiftsangelegenheiten die Pflege der Schule und besonders der Chorschule vernachlässigt worden. Erst als 1501 Johann Krembnitzer[1]) als Abt Johann VI. an das Kloster berufen wurde, kam für die Schule die große Blütezeit. Er stellte die verfallene Chorschule wieder her und bildete sie zu einer Kantorei aus, die damals in Wien vielleicht die beste und berühmteste war. Die Tafelmusik der Schotten wurde vom Hof häufig besucht, namentlich von Maximilian I. außerordentlich begünstigt. Es wird von berühmten Komponisten berichtet, die sich im Schottenkloster haben hören lassen und daselbst gelebt haben. Hierüber weiß wieder Rasch zu erzählen:

»Anno 1517 ist die Orgel nach form der kleinen Orgel zu St. Stephan auf ein news gemacht, ein Kirchencantorey auff der lehrschul angerichtet, als dann neben den studijs ein berümbte Musica bißher (sc. 1586) ist gehalten vnd erhalten worden. Ursach dessen war, als menniglichen bewußt vnd der junge Herzog Ernst von Bayern in Musica Aventini[2]) bekennt, daß Kaiser Maximilian I. sich sehr erlustigte mit der music / vnd darinn veraltnet. Item, daß hernach benennte archimusici jr provision vnd leben da gehabt / zu anrichtung der cantorey wol verholffen haben. Item, das anno 1515[3]) in der Zusammenkunft dreyer Könige allhie, allerley zur selben Zeit im Geist vnd verstand der kunst hőher weder gemainiglich vnser jetzige hofieret vnd dischsinger (welches ich da ex professo meines künstens vnd dienst zu melden nit umbgehen sol) sich haben hören lassen, in summa musica ecclesiastica erschwunge sich, hebte an zu blůen vnd grainen, so lang, bis es yetzt verwelcket vnd scheuzlich oder vnförmlich war und bubisch gar. als vor andern Paul Hofheymer, organist von Salzburg damals am ersten die Regal oder Portatif instrument auf vnd fürbrachte, vnd niemand kund drauff schlagen als gleich nur er allein, darumben er von höchsternennter Kays. May. zu Ritter geschlagen wurde. — — —

Es hat auch Erasmus Lapicida[4]) priester, ein männlein bey hundert Jahren oder darüber, jm sein pfruend herain gemacht, alda, (wie ich herte)

---

1) Dieser war dem ritterlichen und kenntnisreichen Maximilian besonders wert als großer Freund und Kenner der Tonkunst, worin der nachmalige Wiener Bischof Georg von Slatkonia mit ihm wetteiferte. Er richtete auch die Schule (Gymnasium) nach den damals modernen Ansprüchen neu ein, vgl. Hormayr, l. c. S. 163 f.

2) Siehe w. o. S. 89. Anm. 7.

3) Das bezieht sich auf den Fürstenkongreß zu Wien, der zum Zweck der Erbverbrüderung, die durch die Doppelheirat zwischen Ferdinand und Maria, den Kindern Maximilians, und Ludwig und Anna, den Kindern Wladislaws, unterstützt werden sollte, stattfand. Die von Rasch angeführten drei Könige sind Maximilian I. (1493 bis 1519), Wladislaw von Böhmen-Ungarn (1479 resp. 1490—1516) und wahrscheinlich Maximilians ältester Enkel Karl, seit 1506 als Karl I. König von Arragonien.

4) Von den Lebensschicksalen ist nichts bekannt; Ornitoparch erwähnt ihn in seinem »Micrologus«; in einem Briefwechsel zwischen Spataro und Giov. del Lago wird der Gesang Tandernaken von E. L. als Beispiel angeführt (s. Eitner, Quellenlexikon und M. f. M. V, S. 197). Hier ist die erste biographische Andeutung. Die Notiz bezieht sich auf das Jahr 1519.

noch bey manns gedencken gestorben / sey Kaiser Friderici 3. vnnd Maximiliani I. oder auch, als abzunemen Künigs Matthie vnd Künig Ludwigs capelnmeister / zu seinerzeyt in künstlichkeyt der Kirchengesäng / nit in leichtfertigen liederischen neuen modis tonorum, wie sein composition bezeugt, ein fürtrefflicher Musicus gewesen«.

Auch von Heinrich Fincks[1]) Aufenthalt und Lebensende im Kloster berichtet Rasch. In einer Anmerkung zur Regierungszeit des Abtes Michael (1521—1527) erzählt er, daß »A. 1527 feria 2. post Trinit. 9. Junij, Hainricus Finc, vir magnificus et musicus excellentissimus obijt«.

Es muß indessen auffallen, daß Rasch von Schmeltzl nichts erwähnt. Dies hat wohl darin seinen Grund, daß er ihn als Verfasser von »bübischen Liedern«, wie sie als Tischgesänge auch im Kloster gesungen wurden, absichtlich ignoriert hat[2]).

Die von Rasch gegebene Schilderung der Schule und der Kantorei bezieht sich vorzüglich auf die Regierungszeit der Äbte Johann VI. und Benedikt Chelidonius, dem sein kunstsinniges Wirken den Beinamen *Musophilos* eintrug[3]). Als aber nach einer bedeutungslosen Zwischenregierung Abt Conrad Weichselbaum[4]) (1528—1542) an die Spitze des

1) Daß er bis 1519 in Stuttgart als Kapellmeister wirkte, steht fest. Hingegen nahm man bis nun an, daß sein Tod auch in dieses Jahr fiel. (Eitner, Quellenlexikon und M. f. M. 25, S. 172 ff.). Durch diese Notiz in der Chronik wird das Datum seines Todes richtig gestellt.

2) Ein Beweis dafür, daß Schmeltzl's Liederbearbeitungen im Schottenkloster gesungen wurden, ist, daß, als in zwei Inventaraufnahmen, die am 8. Juni 1583 (nach dem Tode des Abtes Johann) und am 28. November 1608 (nach des Abtes Georg Tod) durch kaiserliche Kommissäre und Bevollmächtigte des Stadtrats registriert wurden, unter den Singbüchern, die der Schulmeister in Verwahrung hat, in einem Bücherkasten mehr als 20 Kantionalien aufgezählt werden, darunter außer einem Liederbuch von Orl. Lassus, dem Thesaurus musicus von Joanelli, »auch vier kleine partes, darin jägerische Liedl, und vier partes in braunes Leder gebunden, darin allerlei deutsche Gesänge durch den Schmalz colligieret und 1544 in Druck geben«, aufgezählt werden. (Die Urkunden in den Regesten aus dem Archiv des Benediktinerstiftes der Schotten in Wien Nr. 2696 u. 2707, herausgegeben durch Dr. Coelestin Wolfsgruber in den Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I. Abt. III. Bd.)

3) Chelidonius war der Historiograph und vertraute Freund Maximilian's I.; er war wie Celtis gekrönter Dichter; schon in Nürnberg mit Albrecht Dürer und Willibald Pirkheimer bekannt, war er in steter Korrespondenz mit ihnen geblieben. Die von Celtis gegebene Anregung, Chöre zwischen die Akte der Dramen einzuschieben, nahm er auf, vgl. Liliencron, die horazischen Metren V. f. M. VI, S. 317.

4) Conrad Weichselbaum aus Innsbruck, schon als Jüngling kriegserprobt, hatte an den blutigen Tagen von Bicocca und Pavia unter der Führung seines Landsmanns Georg Frundsberg teilgenommen. (Hieraus erklärt sich, wieso Schmeltzl zu der in seiner Sammlung als Nr. 2 aufgenommenen italienischen Schlacht von Pavia kam, deren Provenienz Haberl, M. f. M. III, S. 197 sich nicht erklären konnte.) Nach dem Tode Georg's trat Conrad W. ins Schottenkloster ein (1525) und wurde, nachdem er einige Jahre eine Pfarre in Tirol verwaltet hatte, 1528 zum Abt des Klosters ge-

Klosters trat, der als großer Kriegsheld es vorzog in den Kampf gegen die Türken zu ziehen, wissen die Chroniken nichts von besondern Leistungen der Schule zu berichten. Erst mit dem Auftreten Schmeltzl's wird von einer neuen Blüte der Schule gesprochen, die namentlich unter Abt Wolfgang Traunsteiner's Regierung gedeiht[1]).

Spätestens zu Beginn der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts war Schmeltzl an das Stift gekommen. Denn er läßt schon 1540 sein erstes Drama aufführen und erscheint schon 1542 als Schulmeister; dazu war, wie aus der oben angeführten Schulordnung ersichtlich, jedenfalls eine mehrjährige vorhergehende Lehrtätigkeit an der Anstalt notwendig; und überdies gibt er an, daß er in Wien noch »in Studio« gestanden habe. Sein Eintritt fällt somit noch in die Regierungszeit des Abtes Conrad; seine erste Tätigkeit (wahrscheinlich als præceptor in musicis) dürfte seiner Amberger Stellung adäquat gewesen sein.

Neben seiner Lehrtätigkeit bei den Schotten fand er Zeit, auch als Sänger in die Salvatorkapelle[2]) einzutreten. Diese gehörte zum Rathaus; da sie nicht mit einer Schule verbunden war, mußten hier zum Chor die Sänger von anderwärts geholt werden. Gerade damals sollen die Auf-

---

wählt. Er war so kriegstüchtig, daß ihm 1532, als Suleyman in Steiermark einfiel und Michael Öglu bis Mariazell und an die Enns vordrang, die Führung des ganzen Kriegsvolks übertragen wurde, mit dem er zu Neustadt auf dem Steinfeld den Türken entgegentrat (s. Hormayr, l. c. S. 168).

1) Über die Einrichtung der Schule unter Abt Wolfgang Traunsteiner schreibt Schmeltzl im Lobspruch V. 1477 ff.

»— — auch helt er gmaine Schul daneben
der thut er vnterhaltung geben /
Prebend auf sechzehn Knaben vnnd gsellen;
die arm seind / studieren wellen.
Haben auch alle malzeit rein.
Ein jeder da muß fleissig sein /
Zu nachts repetiren, frü aufstehn,
Man lest jr khain nit müssig gehn
Und mag da gleich so wol studiern,
Als het er viel Geld zu verzern.«

2) Die Kapelle wurde, angeblich 1282 von den Brüdern Otto und Heymo, Söhnen des Ritters und Bürgers Otto von Neuberg, als Hauskapelle ihrer Besitzung angebaut. Als nach dem Tode Heymo's Otto mit Verlust seines Eigentums des Landes verwiesen wurde, hat Herzog Friedrich das Haus samt der dazu gehörigen Kapelle 1316 seinen getreuen Bürgern, dem Rat und der Gemeinde als Rathaus geschenkt. Die Kapelle war im Volksmund nur unter dem Titel »St. Ottenheim« bekannt. Weil der Grund davon bald in Vergessenheit kam, verfügte a. 1515 Papst Leo X., dem der Name ein heidnischer Überrest schien, daß sie fortan Salvatorkapelle heißen solle (vgl. Dr. Karl Lind, Die Salvatorkapelle im Rathause zu Wien, Berichte und Mitteilungen des Altertumvereins zu Wien II. Bd. S. 186 ff., und Hormayr, l. c. II. Jhg. II. Bd. 1. Heft, S. 78 ff.)

führungen in der Salvatorkapelle sehr gut gewesen sein. Denn die Kapelle, berichtet Dr. Lazius in seiner 1541 in lateinischer Sprache erschienenen Stadtchronik, wurde neuerlich durch den Stadtrat renoviert und vergrößert und hatte sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen, weil die Kirchen zu St. Peter und St. Ruprecht verwahrlost waren. Für die Dienste, die Schmeltzl dem Magistrat geleistet hat, wurden ihm »etlich Weingarten« geschenkt[1]).

Als dramatischer Dichter tritt Schmeltzl 1540 hervor. In der Dedikation seines Schauspiels vom verlorenen Sohn berichtet er, daß er diese »Komoedie Acolasti in dem viertzigsten jar vor Kö. Khü. Maj.« habe aufführen lassen. Seit dieser Zeit hat er, wie aus der Vorrede zur »Hochzeit von Cana« 1543 hervorgeht, »in diesen schweren zeyten, anstatt der leichtfertigen geschwanken vnd mummereyen alljährlich ein Comoedium aus der heyligen byblischen Schrifft verfaßt, um die jugend zu mehrer andacht anzureizen.« Als Abt Wolfgang Traunsteiner im September 1541 zur Regierung kam, wurde Schmetzl als Schulmeister angestellt; denn als solcher unterschreibt er sich bereits im Juli 1542 in der an den Stadtschreiber Franz Igelshofer gerichteten Vorrede zu der Komödie »Die Aussendung der Zwelffpoten.« Die Aufführung selbst hat im Rathaus stattgefunden, denn er erhält laut Kämmereirechnung (Nr. 41) »umb das er die comoedi divisionis apostolorum vnd vom jüngsten Tag zum Pantaiding nach dem mall Im Rathaus gehalten auf Bürgermeisters vnd Rats bevelch Sechs thaller«[2]).

Im folgenden Jahr wird ihm das Bürgerrecht mit Nachsicht der Taxen verliehen[3]). Die Verleihung steht mit einer Verordnung in Zusammenhang, die auch in der Schulordnung von Kleinschnitz angeführt ist, daß »wann vnd alspald ein Schulmeister, sey es durch Erbschaft, Khauf oder in annder weg ligunde guetter als Häuser, Weingarten oder anders erobert vnnd überkummt, Er das Bürgerrecht annehmen vnnd die gewöhnlich Aydspflicht thun solle«.

---

1) Der Wert solcher Weingärten war um diese Zeit nicht bedeutend. Namentlich im 4. und 5. Jahrzehnt waren viele verödet und größtenteils so verschuldet, daß sie von den Besitzern oft freiwillig aufgegeben, vom Magistrat zwar verschenkt, von den damit Bedachten aber häufig zurückgewiesen wurden (darüber Hauswirth, Abriß S. 45). Die Lage eines Teils dieser Weingärten gibt eine Verkaufsurkunde aus den Regesten (s. Wolfsgruber, l. c.) Nr. 2625 an, in der es heißt, »daß am 24. Nov. 1569 Leonhard Herbst, Beisitzer des Stadtgerichtes zu Wien, der von weiland Wolffgang Schmeltzel, gewesenem Schulmeister des Gotteshauses zu den Schotten, 1. Viertel Weingarten, gelegen in den Zwerchschlüssen, gekauft hatte, vom Schotten abt Johann in die Gewär geschrieben wurde«.

2) Datiert vom »6. August des zweyundviertzigsten Jars«.

3) Stadtrechnung 1543a fol. 33.

Im Jahre 1545 erhielt er vom Kloster als Belohnung für seine treuen Dienste die Erlaubnis, sich am Klosterkasten eine Wohnung einzurichten[1]).

Indessen war der Sohn, den er in Amberg zurückgelassen hatte, zu ihm nach Wien gekommen. Denn ein Regest[2]), das am 26. März 1550 ausgefertigt wurde, ist von Vater und Sohn unterschrieben. Es lautet:

»Wolfgang Schmålzl, dieser zeit des erwürdigen Wolffgangum Abten vnd des conventum Schotten schulmeister, bekennet, daß, nachdem ihm der Abt wegen seiner emsigen vnd vleissigen Dienst, so er bey gedachtem gotzhaus gethan, am 10. Jånner 1545 den öden Stock, so an des Gotteshauses »castn« stosst, baulich herzustellen vnd auf lebenslang seins Sohnes Jonas ausdehnte, nach beider Tode das Gebäude wieder ledig ans Gotteshaus fallen sollte«.

Über seinen Aufenthalt und seine Stellung in Wien spricht Schmeltzl selbst im Lobspruch. Er beschreibt das Schottenkloster und fährt dann fort:

— — »da war gut sein,
Wenn ich het wahl im gantzen land
Blib, nahm an den Schulmeisterstand
Das Glück mir zulegt hinden und vorn,
Sovil, daß ich bin Bürger wordn.
Mein gnedig Herrn, ein Ersamer Rat
Ettlich weingarten eingeben hat,
Helfen rathen in allen Dingen /
Drumb sol ich beim Salvator singen;
Das halff mir wol zu meim anfang.
Mein gnediger Herr, Abt Wolffgang
Sambt dem erwürdigen Convent,
Weil ich so lang an diesem end
Treulich gedient, bei jnen blieben,
Ein herrlich provision verschribn.
Der Schmoeltzl kain pesser schmalzgrub fand!« (V. 1511 ff.)

Er wurde in Wien von den einflußreichsten Persönlichkeiten begünstigt; das geht aus den Dedikationen seiner Werke hervor. Namentlich dem Bürgermeister Denk[3]) und dem Stadtschreiber Igelshofer[4]) fühlt er sich verpflichtet. Beiden, sagt Spengler, scheint seine Kunst

1) Ein Regest (Nr. 2682) aus dem Jahre 1566 (Wolfsgruber, l. c.) gibt über den Wert des Hauses Aufschluß. In dem genannten Jahre wurde das Gotteshaus zu den Schotten durch landesfürstliche Kommissäre visitiert. Es findet sich unter den Steuereinkünften: »Der Hauszinz von drei zimmern im hof zu Wien bringt inhalt der register 98 fl. außerhalb des Schmålzl zimmer oder Haus, davon mag man geben 32 fl., also bringt der zins aufs wenigst 130 fl.

2) Wolfsgruber, l. c. Nr. 2672.

3) Stephan Denk war viermal nacheinander zum Bürgermeister gewählt worden.

4) Franz Igelshofer, aus Steiermark gebürtig, war »Röm. khünigl. Maiestät, Rath, Secretär und Stadtschreiber«. Er war schon 1517 der Universität einverleibt und des Wolfgang Lazius innigster Freund; von ihm existieren zwei lateinische Reden, sagt Denis l. c.

ihn nahe gebracht zu haben. Denn, da er von den Tugenden des Bürgermeisters spricht[1]), erwähnt er, daß dieser die Musicam liebe, und von Igelshofer sagt er in der Vorrede zum Liederbuch, daß er »nit allain ein theoricus, sondern ein treffenlicher und lieblicher Practicus Musicus« sei. Dem ersten widmet er zwei seiner Dramen (»Hochzeit von Cana«, und »David und Goliath«), dem andern die Komödie von den zwölf Boten und das Liederbuch. Eine Widmung gilt dem Probst Wolfgang Heydn von Closterneuburg, in dessen Kloster er, wie er in der Vorrede zum Liederbuch bemerkt, häufig zu Gast war, eine andere dem Abt Leopold Ruber von Göttweih, an den er auch ein in zierlichem Latein verfaßtes Empfehlungsschreiben richtete, das er der Arbeit eines jungen Gelehrten, Johannes Prasius[2]), mitgab. Seinen Lobspruch widmet er dem Nachfolger Denk's, dem Bürgermeister Schranz, sein letztes Drama dem gelehrten Dr. Georg Giengen, Geheimrat und Landvogt von Ober- und Niederösterreich.

Der Aufenthalt Schmeltzl's in Wien läßt sich bis zum Jahr 1551 verfolgen. In diesem Jahr gibt er sein letztes Drama heraus. Auf dem Titel nennt er sich nur Bürger von Wien. Indessen dürfte er die Schulmeisterwürde damals wohl noch bekleidet haben[3]); denn auch in dem 1543 erschienenen Drama vom »plintgebornen Son« und in der 1545 gedruckten Komödie vom »verlornen Son« unterschreibt er sich nicht als Schulmeister, wiewohl er damals sicher dieses Amt inne hatte. Es ist möglich, wenn auch nicht verbürgt, daß er als Schulmeister wirkte bis zum Herbst des Jahres 1556, wo er, vielleicht als Feldprediger, den Feldzug Erzherzog Ferdinands gegen die Türken mitgemacht hat. Er beschreibt diesen Zug in dem epischen Gedicht »Der Zug ins Hungerland«, dem letzten Werk, das er veröffentlicht.

Durch Empfehlung der Schotten ist er schließlich als Pfarrer nach St. Lorenzen[4]) am Steinfeld gekommen. Die Not an Pfarrern war in

---

1) In der Vorrede zu »David und Goliath«.

2) Diese erschien unter dem Titel »Philaemus, tragaedia nova non minus pia quam erudita« 1548 zu Wien (vgl. Denis, Nachtrag S. 66).

3) Spengler nimmt an, daß Schmeltzl das Schulmeisteramt 1550 aufgegeben und dafür die Schenkung erhalten habe. Die Schenkung datiert aber aus dem Jahre 1545, was Spengler entgangen ist, da er das oben angeführte Regest nicht kannte. Auch hätte dann Schmeltzl im Lobspruch 1547 nicht schon von einer Schenkung sprechen können, wenn er sie erst 1550 erhalten hätte. Indessen weist schon Spengler die von Schlager, l. c. S. 230 angeführte Behauptung zurück, daß die Entlassung Schmeltzl's mit einem von Ferdinand I. am 1. August 1551 erlassenen Patent gegen sektische Schulmeister zusammenhinge, zurück (über das Patent: Quarient, Codex Austriacus II, S. 293.)

4) Die Pfarre St. Lorentzen bei Flatz im Steinfeld entstand um 1100. Sie gehörte ursprünglich zum Domkapitel Salzburg (vgl. Müller, Salzburger Regesten S. 514, Nr. 28) und wurde von diesem 1158 dem Gurker Domkapitel geschenkt, das diese

jener Zeit sehr groß. Schon in der Vorrede zum »verlornen Son« klagt Schmeltzl »wie vil Pfarrkirchen allein in disem Herzogthumb Osterreych gefunden, darin kein priester, der dem arbaitsamen Pauersmann das Evangelij an dem Sonntag saget...«. Da auch der Personalstand in den Klöstern gering[1]) war, ist es möglich, daß er, der als Schulmeister und Singer schon zum geistlichen Stand gerechnet wurde[2]), auch als Pfarrverweser ausgeschickt wurde.

Über seinen Aufenthalt in St. Lorentzen gibt das Denkbuch der Pfarre nur dürftige Nachrichten, es finden sich nur zwei Eingaben an das Domkapitel in Gurk. In der ersten[3]) klagt er über die schweren Zeiten und die allzuspärlichen Einkünfte der Pfarre, in der zweiten[4]) bestätigt er die Zuwendung des »beneficium sanctissimae trinitatis« in Neunkirchen, um dessen Nutznießung er sich zur Vergrößerung seiner Einkünfte beworben hatte. Diese Nachrichten stammen aus dem Jahr 1557. Um 1561 dürfte er gestorben sein[5]).

Im Jahre 1544 hat Schmeltzl während seines Aufenthaltes in Wien

---

niederösterreichische Pfarre 1416 den Bischöfen von Gurk abtrat. 1531 wurde von den Türken Kirche und Pfarre zerstört. 1614 wurde die Pfarre durch Tausch dem Cistercienserstift Reun inkorporiert, und von diesem 1617 dem Cistercienser-Neukloster zu Wiener Neustadt überlassen. Die Pfarre war nie säkularisiert worden (vgl. Sickinger Darstellung des Erzherzogtums Österreich. Wien 1831. III, S. 86.)

1) Im Schottenkloster waren zur Zeit Schmeltzl's nur 11 Conventualen, vgl. Lobspruch V. 1471.

2) Schmeltzl sagt selbst im Lobspruch V. 559 ff., wo er aufzählt, zu welchen Berufen man auf der Universität ausgebildet wird:

»Erstlich was gehört zu Gottes ehr
Als Bischof, Pfarrherrn, Prediger
Schulmeister, Singer werden all
ertzogen, gnomen aus diesem stal.«

3) »Die Pfarr St. Lorentzen Hat ein großes nehmen Und ein kleines einkhomen. Habe kein guettes Tach gefunden, feldt und Weingarten verwůst darinn ich in die 800 Pfund verbauth, wolte ich hette Halbsgelt wieder. Wolt Inderst Caplan dafür werden. ... Von Vorbeschribenen einkhomen des Pfarrhofs muß ich mich Priester vnd Caplan, schuelmeister, Meszner vnnd andern Studentes, die jr Vertrauen zu mir sezen vnd die Meisten zu Priester werden, wie dan wiszlich, dasz ich jr Vill darzu befordert, Undt noch zwey in Meinem Buodt Hab. Item dem Mayr, sein Weib, knecht, Diern Unterhaltung, jedem sein Besoldung geben .... Zu Urkund hab ich dise ein Lage Verfertigt, mich unterschrieben. Thue mich Ew. Gnaden unterthänig hiemit befelch Ew. Gnaden gehorsamster Unterthäniger Caplan Wolffgang Schmålzl, Pfarr zu St. Lorentzen Ob Neunkirchen. Taxirte Guld 55 Pfundt.«

4) — — »Zu Vrkhund Habe ich Wolffgang schmålzl Priester, weillen ich dasz Beneficium in Posses hab, vnnd mir Verlichen worden, auch das Beneficii einlag mit meinem Petschaft bekräftiget vnnd verzeichnet.«

5) S. 69—74 des Foliobandes im Denkbuch, die auf Schmeltzl Bezug haben müssen, sind ausgeschnitten.

ein Liederbuch[1]) herausgegeben. Mit Ausnahme der in diesem Liederbuch wahrscheinlich von ihm verfaßten Tonsätze findet man weder in einer gleichzeitigen, noch in einer frühern oder spätern Sammlung eine mit seinem Namen gezeichnete Komposition[2]). Das Liederbuch ist dem Stadtschreiber Frantz Igelshofer gewidmet. Die Widmung ist schon sehr hübsch durch den Buchschmuck ausgedrückt; denn die Titelblätter der vier Stimmhefte sind mit einem Wappen geziert, in dessen mittlerem Feld ein Igel sitzt, um den herum mehrere kleine Igelchen in verschiedenen Stellungen kauern. Neben dem Wappen steht in großer, deutscher Minuskelschrift die Stimmgattung des Heftes. Im Tenorstimmbuch steht der Titel der Sammlung und die Jahreszahl

MDXLIII

Guter / selzamer / vn kunstreicher teuscher Gesang / sonderlich ettliche künstliche Quodlibet / Schlacht vn der gleichen / mit vier oder funff stimmen / biß her im truck nicht gesehen.

Nach allgemeinem Gebrauch ist jeder Stimme ein Verschen vorangedruckt. Schmeltzl stellt die einzelnen Stimmen als Hirngrillen, Zeisel, Stieglitz und Gimpel dar, die den »Igel« ansingen.

Diskant: Das hirngrillen bin ich genannt,
Mein gsang ist jederman bekant /
Vnd für mein stim̄lein hell und rein
Zu lieb dem fromen Ygl mein.

Tenor: Der stiglitz bin ich / sing mein weiß /
Das Mittel recht melodey mit fleiß
Halt ich und sing gut reytterisch
Dem Edlen Ygel vor seim tisch.

Alt: Ich bin das Zeisl, merk auf mich /
So ich sing, in der hŏh bleib ich
Vn̄ geil mich mit dem hirngrillen
Dem Ygl all zu Dienst und Willen.

Baß: Ich bin der gūmpel / schnarr auch mit
Die tiefst zu halten ist mein sitt
Nun singt all frisch, habt vleiß in sachen.
Das wir den Ygl frŏhlich machn.

---

1) Das Format ist klein quer 8⁰. Die Seiten sind rechts unten paginiert. Je 4 Blätter haben einen Buchstaben: Diskant AA - XX, Alt aa - yy, Tenor a - v, Baß A - T. Auf dem letzten Blatt der Altstimme steht: Gedruckt zu Nürnberg durch Jo. Petreium MDXLIII. Vollständige Exemplare besitzen die kgl. Bibliothek in Berlin und die Hof-Staatsbibliothek in München. Ein Kantusheft ist in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg, 3 Hefte, Diskant (durch Nässe verdorben), Alt und Baß auf der Univ. Bibliothek zu Jena. In einem defekten Tenorbuch der Kgl. Bibliothek zu Berlin (einem Mus. Ms. klein quer 8⁰), einer Handschrift von 1543 befindet sich die Tenorstimme zu dem Tonsatz Nr. 7. Der dort unterlegte Text zeigt einige Varianten.

2) Liliencron führt Chorgesänge aus Schmeltzl's Drama »Samuel und Saul« an. (Die horaz. Metren in den Chorgesängen der deutschen Schuldramen VfM. VI. S. 332.)

Im Tenorheft folgt die Vorrede, die 3¼ Seiten einnimmt.

Dem Edlen und Ernvesten
Herrn Frantzen Igelshofer / Rö. Kü. May x. Rath und Secretarj/ Statschreiber zu Wien in Osterreich / entbeut ich Wolffgang Schmeltzel Burger daselbst / mein geneigt gutwillig Dienst zuvor.

ERnvester Herr / mir hat der fürnem / geleert / und künstreich Johan Petreius Burger und Buchdrucker zu Nůrnberg mein sonder verwanter lieber herr vn̄ freundt / meermals geschriben und begert[1]) jme noch ein teil guter teutscher liedlein zusammē zuklauben / und in den druck zu geben / Welche bit und begern / Nach dem er allen Musicis / mit sonderlicher kunst / und befleissigung / nit allein forderlich / sondern gar hilflich / für billig geacht / und keines falls abschlagen můgen / vn̄ hab mich derhalben bey allen meinen guten verwanten bemůet / den aller kůnstlichsten / eltisten / seltzamsten und besten Teutschen gesang / so ich im landt Osterreich vnd anderswo / bekommen můgen / zusamengelesen / welcher gesang fürwar von seltzamkeit wegen / manchen treffenlichen / mittern und Ringern man zu singen billig anreitzung geben solte / darinnen auch der rechten künstlichen Componisten schnelligkeit / umb ye zu zeyten frembde / aber rechte angenome art zu setzen gespůrt vnnd gesehen / wie mit grosser kunst můe vnd fleiß / sie so manche tenores / auß allerley vnterschidlichen und gemischten tonis in einander vnd zusammen gebracht / das kondten die rechten Musici und doch liebhaber diser frȯlichisten vn̄ angenemē kunst wol außrechnē. Vnd wie wol Ewer Ernvest ein grȯssers umb mich verdient / auch merer und höher Ern werdt ist / so schenk vnd schreib ich sie Ewer Ernvest / als meinem gůnstigen lieben Herrn und Mecenati zu Dann ich gewißlich wol weiß / seitmals E. E. nit allein ein Theoricus / sonder auch ein treffenlicher kůnstlicher und lieblicher Practicus Musicus ist / das ich E. E. nicht liebers / angenemers noch bessers / schenken kan vnd mag / dan̄ disen Gesang / des verhoffens E. E. werde sich / mit dem / nach schweren wichtigen můsamen geschefften und handlungen / gemeynen nutz und wolfart belangend / damit E. E teglich beladen / erküken / wie Kȯnig Saul so er von dem bösen geist geplagt / durch die Musicam des kȯniglichen Propheten David erledigt wardt. Dan̄ diese liebliche kunst vil schwerer trauriger pȯser gedanken hinweg nimbt / darumb muß es sonderlich ein grobe art und eigenschafft an einem menschen sein / der nit mit diser kunst belustiget / frȯlich und guter Ding gemacht werden solte / zusampt dem das die jungē kindlein ein gefallen daran habē vn̄ damit gestillet werden. . . usw.[2]). Wil also E. E. hohes vleis gebeten haben, diese mein bemühung im besten zuuerstehn vnd annemē, vnd mich sampt allen Musicis, wie E. E. bisher gethan bevolhen haben etc. Datū / Wien zu den Schotten den 6 tag Februarij / Nach Christi vnsers Heylands geburt der wenigern zal in dem 44 jar.

Schmeltzl hat indessen keine Chöre komponiert. Die dort gebrachte Notiz ist durch ein Versehen des Setzers, wie Freiherr von Liliencron auf eine Anfrage berichtigt, an unrechte Stelle gekommen und daher dort zu löschen.

1) Eitner (MfM 1876 S. 35) meint, daß Petreius sich mit Forster überworfen habe und nun Ersatz bei Schmeltzl suchte.

2) Die Vorrede ist vollständig abgedruckt in dem Artikel »Mathias Hermann Werrecorensis« von Fr. X. Haberl in M. f. M., III. Jahrgang S. 201f.

In jeder Stimme ist ein Register abgedruckt, das im Tenor lautet:

I Igels art / Quinque vocum.
II. Schlacht vor Pavia. quatuor vocum.
III. Von Dauben / Neulicher Zeit.
IV. Von Nasen. Hôrt an, ein newes gedicht. Puxstaller.
V. Von Löffeln. Herbey / was lôffel sei.
VI. Ein Quodlibet / der Pfarr von Nesselbach / N. Schnellinger / fürt ein jede stym̄ jren eigē Text.
VII. Quodlibet / Und wer das elend bawen will / fürt jede stym jren eigen Text.
VIII. Quodlibet / Wöll wir aber heben an / fürt jede stym̄ jren eigen Text.
IX. Ein guckguck / Quodlibet.
X. Quodlibet / von edler art / fürt jede stym̄ jhren eigen Text.
XI. Der Felber sprach, Quodlibet.
XII. Quodlibet / Schlemmer und Prasser.
XIII. Der Nemo, der vil in allen landen thut.
XIV. Quodlibet / Da trunken sie die liebe lange Nacht.
XV. Von Eyren.
XVI. Von Narren, der überall vil sind.
XVII. Seck, Meus, und Katzen / ein Quodlibet.
XVIII. Das Wein Gesang.
XIX. Wach auff / ein Quodlibet.
XX. Zum bier / Quodlibet.
XXI. Von Secken / Quodlibet.
XXII. Vassziehen in Osterreich.
XXIII. Fewr bewarn quattuor et quinque vocum.
XXIV. Das Gleut zu Speyr / Sex vocum.
XXV. La rauschen.

Von diesen 25 Nummern besteht eine, Nr. 23, aus zwei verschiedenen Tonsätzen. Alle Kompositionen sind vierstimmig, mit Ausnahme von zwei Gesängen (Nr. 1 und Nr. 23b), die fünfstimmig, und einem Tonsatz (Nr. 24), der sechsstimmig bearbeitet ist. —

Bei sieben Tonsätzen sind entweder im Register oder beim Lied selbst die Namen der Komponisten angegeben, und zwar bei Nr. 2, (Battaglia Tagliana) Hermann Matthias Verrecoiensis[1]), dessen Kom-

1) Dieser Komponist ist häufig mit Mathias le Maître verwechselt worden. Noch Kade schreibt diese Komposition dem letzteren zu (vgl. dessen Monographie über Math. le Maître). Erst Haberl hat in einer ausführlichen Studie (M. f. M. III. S. 197 ff.) den Irrtum berichtigt. Wann und wo Mathias Verrecoiensis geboren ist, konnte bis jetzt nicht festgestellt werden. Der Name, mehrfach auch Verrecorensis oder Werrecorensis geschrieben, deutet auf einen zu Grunde liegenden Städtenamen, der nach Art der Humanisten die Herkunft des Hermann Mathias bezeichnen konnte. Haberl vermutet, daß seine Heimat Warcoigne (jetzt Warcoing) an der Schelde war. Eitner hält sogar Werechow bei Pilsen (in Böhmen), ein Dorf mit 265 Einwohnern, für seine Heimat. Osterley (Historisch-geographisches Wörterbuch) sagt, daß das heutige Überackern bei österreich Braunau, laut Urkunden aus dem Cod. trad. Ranshof. (213), im 15. Jahrhundert Veraeck geheißen hat. Möglicher-

position Schmeltzl durch Abt Conrad Weichselbaum kennen gelernt hat, bei Nr. 6 und Nr. 7 N. Schnellinger[1]), der vermutlich mit dem als Komponist von Nr. 23b (das ander Fewer rufen) genannten V. Snellinger identisch ist, bei Nr. 4 Puxstaller[2]), bei Nr. 24I (das

---

weise stammt unser Komponist von dort. Indessen, eine bestimmte Deutung läßt der Beiname nicht zu. Wahrscheinlich ist, daß er ein Niederländer gewesen ist. In einer 1552 in Venedig erschienenen Ausgabe der *Bataglia* steht am Titel: »composta da M. Matthias Fiamengo Maestra di Capella del Domo di Milano«. Die Vermutung, er sei kein Italiener gewesen, wird durch die in Schmeltzl's Sammlung seinem Namen beigefügte Bemerkung, *qui obiter me* (scil. cantum) *composuit?* erhärtet; daß dieses *obiter* wörtlich zu nehmen ist, zeigt der sehr korrumpierte Text. Die italienische Ausgabe, zuerst von Gardane 1549 veranstaltet, ist allerdings etwas korrekter; in der Ausgabe von Schmeltzl dürfte der deutsche Setzer noch mancherlei im Text verdorben haben (vgl. Haberl l. c.). In Italien hat H. M. V. jedenfalls schon um die Mitte der zwanziger Jahre gelebt; denn in Schmeltzl's Sammlung heißt es »qui ipse in acie quaeque miserrima vidit«. Die Schlachten von Pavia und Bicocca bedeuten den Höhepunkt der um den Besitz des Herzogtums Mailand zwischen den Mächten des deutschen Reiches und Frankreichs (unter Beteiligung des Papstes Leo X, Englands und Spaniens) geführten Kampfes. (Franz Sforza sollte als erbberechtigter Sohn Ludovico Maro's, den Maximilian I. mit Mailand belehnt hatte, von den Verbündeten der heiligen Liga wieder in seinen Besitz eingesetzt werden, aus dem ihn der französische König Ludwig XII. vertrieben hatte. Um Mailand von den Franzosen zu befreien, eroberte der Marchese de Pescara, der Feldherr Karl V. und Francesco Sforza's a. 1521 Mailand und schlug 1522 den französischen General Laubrec bei Bicocca. Auf diese Schlacht bezieht sich die Komposition H. M. V. Zwei Jahre später kam es zur mörderischen Schlacht bei Pavia, in der Georg von Frundsberg gemeinsam mit dem Marchese de Pescara die kaiserlichen Truppen befehligte.) Über die musikalische Komposition des Schlachtenliedes, deren Erklärung und Analyse vgl. Kade's Untersuchung l. c. H. M. V. war von 1539 bis 1552 Domkapellmeister in Mailand. In der Vorrede zu P. Schöffer's Sammlung »Cantiones quinque vocum selectissimae a primariis musicae magistris editae MDXXXIX« heißt es: »Jam vero tandem — — thesaurus cantionum summi pretii ex Italia ad me perlatus est, quem D. Hermannus Matthias Verrecoren, negocii musici primariae Ecclesiae Mediolani magister, vir, praeter alias virtutes, in ea arte maximopere doctus, nuper ad me misit.« Die Kompositionen von H. M. V. haben lateinische, französische und deutsche Texte. Zwei deutsche Volksliedbearbeitungen sind aus Forster's Sammlung V. Teil bekannt. Eine Zusammenstellung seiner Werke in Eitner's Bibliographie.

1) Schmeltzl nennt ihn Veit oder N. Schnellinger. Gerber führt ihn unter dem Namen Valentin Schnellinger an. Seine Lebensschicksale sind unbekannt. Er hat wahrscheinlich in Wien gelebt, da die Aufnahme von mehreren Kompositionen in Schmeltzl's Sammlung auf eine besondere Popularität in Wien hinweist. Dies sind aber die einzigen weltlichen Tonsätze, die von ihm bekannt sind. Ein deutsches geistliches Lied »Aller Augen warten auf dich, ain Danksagung vor und nach Tisch« in 3 Teilen 4 voc. ist in Kugelmann's Sammlung (1540 Nr. 38), mehrere lateinische Tonsätze bei Kriesstein (Salblinger 1540) und bei Uhlard (1545 Nr. 7.)

2) Puxstaller ist ein Komponist, von dem sonst nichts bekannt wurde, als diese Komposition.

erst fewer rufen) Leonhard Paminger[1]) und bei Nr. 25 Nicolaus Puls[2]).

Außer diesen Tonsätzen sind noch fünf andere als Kompositionen anderer Meister nachzuweisen: Nr. 1 »Von Igels art« ist ein Madrigal von Verdelot[3]) aus einer 1541 erschienenen Madrigalsammlung.

1) Auch Paminger ist ein geistlicher Tondichter; er ist ein berühmter Musicus, sagt Kobolt im bayrischen Gelehrtenlexikon (1793 Nachtr. S. 222), der zu Aschau, einem in der Nähe von Passau gelegenen Schloß der Grafen zu Schaumburg am 29. März 1495 geboren und im Kloster St. Nicolai zu Passau erzogen wurde. 1513 kam er nach Wien, um sich daselbst den Wissenschaften zu widmen, blieb hier 3 Jahre und kehrte dann nach Passau zurück, um das *officium Tabellationis* (Schreiberdienst zu übernehmen. Er starb den 3. Mai 1567. Bei Luther, Melanchthon, Veit Dietrich war er sehr beliebt, arbeitete viel für die Reformation und hinterließ viele Werkchen in deutscher und lateinischer Sprache gegen die Wiedertäufer. Sein Lebenswerk besteht in den 4 Bänden »Ecclesiasticarum Cantionum«, das Ambros (III. S. 419) ein Ehrendenkmal deutscher Kunst nennt, wie Isaac's »Choralis constantinus« eines ist. (Es wurde 1573 von seinem Sohn Sophronius herausgegeben, der damals Rektor und Inspektor des Musikchors in Öttingen war, vgl. Will's Nürnberger Gelehrtenlexikon. In Ott's Sammelwerk 1544 (Publikationen III. Nr. 69) findet sich ein geistliches Lied von ihm: »Ach Gott straf mich in zoren dein«; ein weltliches Lied »Ach Gott wem soll ichs klagen« steht in Forster's Sammlung 1556 Nr. 52, ist aber in einer andern Ausgabe als Komposition Senfl's bezeichnet; andre weltliche Tonsätze sind in der von Stenhanns 1559 veranstalteten Liedersammlung (Nr. 18, 19, 24, 25.) Mehrere seiner Stücke wurden von Rühling für die Laute arrangiert, vgl. Eitner, Bibliographie S. 65f.

2) Nicolaus Puls ist einer von den Komponisten, von denen sich eine Komposition nur bei Schmeltzl findet, es sei denn, daß man ihn mit Niclas Piltz identifiziert, von dem über einen derben Text »Die Weiber mit den Flöhen« (in Partitur gebracht von Liliencron, Das Leben im Volkslied um 1530 S. 154 Nr. 47), ein schwerfälliger Tonsatz in Forster's Sammlung II Nr. 37 sich erhalten hat, dessen ganze Komik, wie Ambros (III. S. 408) sagt, auf einen grobkörnig gesalzenen Text hinausläuft. Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. S. 205, führt aus den 123 Gesängen von Rhau 1544 einen mit Nicolaus P. gezeichneten Tonsatz an. Über seine Lebensumstände ist nichts bekannt. Eitner, Bibl. S. 786 und 130, vermutet, daß ein mit N. P. gezeichneter Tonsatz, der unter andern Musikbeispielen in dem Werk »Musicae Practicae Erotematum Libri II Autore Gregorio Fabro Luscensi in Academia Tubingeni«, 1553, sich findet, dem Nicolaus Puls zuzuschreiben ist.

3) Verdelot ist einer der ersten Madrigalisten; neben Arcadelt, Naich und Willaert hat er das mehrstimmige Madrigal des 16. Jahrh. eingeführt. Gegen das Ende des 15. Jahrh. geboren, erschien schon 1526 in Rom bei Jaques Junte eine Sammlung Motetten von ihm. Dadurch wird sein Aufenthalt in Italien schon um diese Zeit bestätigt. Nachdem er zuerst Sänger der Kathedrale San Marco in Venedig gewesen war, erscheint er zwischen 1530—1546 in Florenz. Er starb vor 1567. Bekannt sind drei Bücher vierstimmiger Madrigale, die von 1536 an in mehreren Auflagen erschienen sind, ein Buch fünfst. Madr. ca. 1535; drei Bücher fünfst. Madr. und zwei Bücher sechsst. Madrigale wurden von ihm gemeinsam mit andern Komponisten herausgegeben 1527 (1538, 1540) und 1541 (1546 und 1561). Fétis erwähnt eine Sammlung Verdelot'scher von Willaert für die Laute gesetzter Madrigale vom Jahr 1536 auf der Wiener Hof-

Schmeltzl hat den Tonsatz unverändert herübergenommen, nur die Schlüssel verändert und die Komposition aus der dorisch transponierten Tonart des Originals dorisch gegeben. Den italienischen Text hat er fortgelassen und durch ein deutsches Gedicht, das eine Widmung an Frantz Igelshofer darstellt, ersetzt. Der deutsche Text lautet[1]):

»Igels art ist manchem wol bekannt (a)
thut hin und wider wandern (b)
Des frantzen schrift durch stät und land (a)
wird gschickt von eim zum andern (b)
Der Igel auch (c)
hat an jm den brauch (c)
thuts obs an pörster spitzen (d)
tregt ein in sumer auf den winter; (e)
also dergleich (f)
der Frantz ist reich (f)
durch sein kunstsinn und witzen, (d)
tregt ein und legt hinter (e)
in frumbkeit und in ehren (g)
sein Igelein zu erneren« (g)

Eine zweite ähnliche Strophe setzt den Vergleich fort.

Zwei Gesänge stammen von Matthias Greytter; und zwar das Quodlibet Nr. 10, das in einer Baseler Liederhandschrift[2]) mit dem Buch-

---

bibl. Das Madrigal, das an der Spitze der Schmeltzl'schen Sammlung steht, ist aus der Sammlung »Le Dotte e excell. compos. dei Madr. a 5 voc. da div. perfetti Music. fatte. Venetia ap. Hieron Scotum 1540« (veröffentlicht von Peter Wagner in V. f. M. VIII. S. 461 (Musikbeil. Nr. III) in der Studie »Das Madrigal und Palestrina«). Der italienische Text heißt dort:

Dormend' un giorn' a Bai all' ombr' Amore
Dove 'l mormor de fonti più li piacque
corser le nymph' a vendicar l'ardore.
e la face gli ascosen sotto l'acque.
ch'il crederebbe dentr'a quel liquore,
|: Subitament' eterno foco nacque :|
ond' a quei bagni sempr' il caldo dura
|: che la fiammo d'amor acqua non crura :|

1) Arnim und Brentano haben dieses Gedicht für ein Volkslied gehalten und mit kleinen Abänderungen im Wunderhorn II Nr. 448 veröffentlicht. Abgesehen vom Inhalt, erweist es sich auch seiner metrischen Struktur nach als Kunstlied. Das wird durch die musikalische Komposition bestätigt (darüber w. u.).

2) Mus. Ms. F X. 1. 2. 3. 4. Nr. 45. Die Handschrift ist von Julius Richter in dem Katalog der Musiksammlungen der Univ.-Bibl. Basel M. f. M. Blge. 18 S. 47 beschrieben. Einer Bemerkung dieser Baseler Handschrift zufolge ist Greytter aus Aycha gebürtig. Man vermutet, daß dies Aicha in Böhmen sei. Er war Mönch und soll als Chorsänger in Münster 1550 gestorben sein. In verschiedenen Druckwerken existieren von ihm 9 deutsche Lieder, bei Forster II. Teil Nr. 17, 24, 56 und bei Schöffer und Apiarius 11, 20, 50. 62 (gleich Forster 56) und 64. 2 Manuskripte

staben M. G. gezeichnet ist und Nr. 15, das Eierlied, das unter dem Namen Matthias Greitter's in der Sammlung der 65 Lieder von Apiarius und Schöffer als Nr. 64 erscheint.

Unter einem Tonsatz von Senfl[1]), der in Ott's Sammlung 1534 Nr. 91 mit dem Titel »Trinck lang« steht, hat Schmeltzl einen Text gelegt, der vorzüglich zu der ein Glockengeläute nachahmenden Komposition paßt. Auch hier ist der Name des Autors nicht angegeben. Von einem unbekannten Komponisten, jedenfalls aber nicht von Schmeltzl, stammt das Löffellied Nr. 5; denn es ist schon 1534 in Ott's Sammlung Nr. 91 abgedruckt. Ott, den Schmeltzl sicherlich aus Nürnberg gekannt haben muß, hätte wahrscheinlich nicht unterlassen ihn zu nennen, wäre er der Verfasser gewesen.

Ob die andern Tonsätze alle von Schmeltzl stammen, läßt sich, da eben diese fünf Kompositionen fremder Tonsetzer ohne Namensangabe aufgenommen sind, nicht mit Sicherheit feststellen. Die Aufnahme eines Tonsatzes aus einer ältern Sammlung in eine neue geschah sehr häufig. Es scheint auch, daß man mehr das Werk und weniger den Komponisten beachtet hat; denn im Nachdruck wurde die Komposition ohne Bedenken als anonym wiedergegeben. Die Aufnahme eines Tonsatzes aber wie Nr. 1, dem statt des Originaltextes eine eigne, deutsche Dedikationsdichtung unterlegt wird, muß entschieden den Eindruck eines Plagiats machen.

Das Liederbuch Schmeltzl's ist so recht das Sammelwerk einer Übergangszeit. Neben dem vierstimmig gesetzten Volkslied, der ersten Blüte der deutschen Kleinkunst, steht schon das Madrigal, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Italien aus die Liedkomposition Deutschlands zu beherrschen beginnt, und dazwischen das sonderbare Produkt jener Zeit, das Quodlibet. — Alles zusammen gehört zu jener Gruppe von Kompositionen, die Hoffmann von Fallersleben[2]) mit einer treffenden Bezeichnung als Gesellschaftslieder charakterisiert hat.

---

hat Liliencron in den Tönen zu den historischen Volksliedern veröffentlicht (Nr. 6 und 38.) Das Lied »Ich stund an einem morgen« aus »Gassenhawerlein« 1535 hat Ambros mitgeteilt V, S. 361. Das in der Baseler Handschrift mit dem in Schmeltzl's Sammlung übereinstimmende Quodlibet ist einer Vermutung von Professor E. Bohn zufolge eine Abschrift aus unserm Liederbuch. In den obligaten Stimmen sind einige wenige Varianten. Die Orthographie ist vielfach abweichend. Nach Winterfeld (der evangelische Kirchengesang im Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes S. 178f. Anm.) war Greitter hauptsächlich als Dichter, namentlich von Psalmenliedern (über den 12., 51., 114., 115., 116., 119. und 125. Psalm) bekannt.

1) Betreffs Senfl's Lebenslauf s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern 1903 Ludw. Senfl von Sandberger. Dieselbe Komposition ist unter dem Titel »Glinglang« in einem Mus. Ms. der Münchener Hof-Staatsbibliiothek enthalten; vgl. Maier, die Musikhandschriften der Münch. St.- u. Hof-Bibl. S. 114 Nr. 207.

2) Die deutschen Gesellschaftslieder. Leipzig 1844.

Schon aus sehr früher Zeit wird von Geselligkeiten berichtet, in denen »umb den Kranz gesungen« wurde. Uhland[1]) spricht von Kranzliedern, die bereits im 14. Jahrhundert beliebt waren. Und von den Dithmarschen erzählt ihr Geschichtsschreiber Neocorus (1598), daß sie beim Tanz Winelieder gesungen hätten und zwar schon im 13. Jahrhundert. Die Tanzlieder des Mittelalters waren zum größten Teil gesungene Lieder[2]). und bis ins 16. Jahrhundert hinein zog sich die Sitte, zum Tanz aufzusingen, nicht blos mit Instrumenten aufzuspielen. In vielen Volksliederu steckt noch eine Reminiszenz dieses Kranzsingens. So beginnt z. B. ein bekanntes Lied mit den Worten »Mit Lust tret ich an diesen Tanz, ich hoff mir werd ein schöner Kranz«; noch in Schmeltzl's Sammlung sind viele solcher Kranzlieder. Eines davon, Nr. 16, schließt geradezu mit der Aufforderung: »Wer gwinnen will den Kranz, König werden beim Nasentanz, der komm des Sontags fru, gen Krumpelsbrunn dazu«. Damit ist zugleich der Ort gegeben, wo solch ein Gesang aufgeführt wurde; es war der Tanzboden, der festliche Zusammenkunftsort vieler, im Sommer unter der Linde, im Winter in gedeckter Stube. Der Kranz, ursprünglich der Schmuck der Tänzerin beim Abendtanz, wurde (oft nur noch als Symbol) dem besten Sänger im Wettgesang oder dem besten Tänzer überreicht. Die Sitte des Kranzsingens kam im 16. Jahrhundert wegen der allzugroßen Ausgelassenheit der Tänze in üblen Ruf[3]). So findet sich im Amberger Stadtbuch das Verbot: »Kain Jungfraw oder Maid soll den Handwerksgesellen oder Knechten an einem Abendreien einen Kranz zu ersingen geben«[4]).

Zu noch einer andern Bedeutung kam der Kranz. Bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts, sagt Hoffmann, — wahrscheinlich aber schon viel früher, — bildeten sich Gesellschaften, die sich reihum bei den einzelnen Mitgliedern versammelten und nach mehrstimmig gesetzten Melodien Lieder sangen. Berücksichtigt man die im Lochheimer, Berliner und Münchner Liederbuch enthaltenen mehrstimmigen Volksliederbearbeitungen, so erkennt man, daß diese Sitte schon im 15. Jahrhundert bestanden hat. Der Kaufmann Jodocus Willicius[5]) erzählt in seiner Lebensgeschichte, daß er in Frankfurt an der Oder ein »philosophisch-musikalisches Kränzchen« gestiftet habe. Die Gesellschaft versammelte sich jedesmal bei einem andern Mitglied, der Hausherr trug einen Kranz (daher der Name),

1) Zur Geschichte der Dichtung und Sage III, S. 206ff.

2) Vgl. Liliencron: Das erste Auftreten selbständiger Musik als Gegenstand der Unterhaltung in Deutschland. (Sitzungsberichte d. Münchener Akademie der Wissenschaften 1873.

3) Vgl. Czerwinski, Böhme (Geschichte des Tanzes).

4) Schmeller, bayrisches Wörterbuch II, 391.

5) Die Lebensbeschreibung dieses Mannes († 1552) in Beckmann's »Notitia univ.« Frankf. (1707) daraus mitgeteilt von Dehn in der Caecilia Bd. XXV, Heft 99.

den er am Schluß dem nächsten Bewirter abtrat. Hier ist die Geselligkeit, die sich zum größeren Teil auf musikalischer Unterhaltung aufbaute, schon in den intimeren Kreis des Hauses verlegt. Was gesungen wurde, war nicht mehr blos Tanzmusik — ein Mittel zum Zweck — und auch noch nicht eine konzertante Aufführung, sondern diente lediglich der Unterhaltung der daran Beteiligten. Dafür waren die vielen mehrstimmigen Volksbearbeitungen bestimmt.

Man sang am liebsten vor und nach Tisch. Agricola spricht davon in der Vorrede zu seiner »Musica instrumentalis« (1545):

»Ich kam offt zu gesellen gut
die haben ein frölichen mut
— — — — — — — — —
wenn sie zu tische gan
oder wider aufstan
sich üben frölich in singen.«

Und dasselbe schreibt Fischart[1]) im »Gargantua«. Im Kapitel von der trunkenen Litanei zählt er alle möglichen Lieder und Quodlibete auf, die in der Trinkstube[2]) bei Hochzeiten und Kindtaufen gesungen wurden. Er schildert hier die Wirtshäuser[3]) des 16. Jahrhunderts und das Leben in ihnen, das gemeinsame Singen beim Zechgelage, wie hier Bauer und Bürger und Adeliger miteinander am Tische sitzen und was sie singen. Vieles stimmt mit den Gesängen in Schmeltzl's Sammlung überein; sie zeigen, wie diese Trinklieder in praxi geklungen haben, und man sieht, daß sie wohl zu der derbsten Wirtshauslyrik gehören, die an Roheit vielleicht nur noch durch die Zechgesänge des 17. Jahrhunderts überboten wird.

Daß diese Unterhaltung nicht nur bei den alleruntersten Volksschichten üblich war, wie Bohn[4]) vermutet, geht daraus hervor, daß Schmeltzl sein Liederbuch dem wohledlen Herrn Igelshofer gewidmet hat, um ihn nach »schweren, richtigen und müesamen geschefften zu erlustigen und guter

1) Geschichtsklitterung (Ausgaben 1575, 1582, 1590) Cap. VIII.

2) Von dem Leben und Treiben im Wirtshaus gibt Gustav Freytag in den Bildern der deutschen Vergangenheit XVI. Jahrh. eine anschauliche Schilderung.
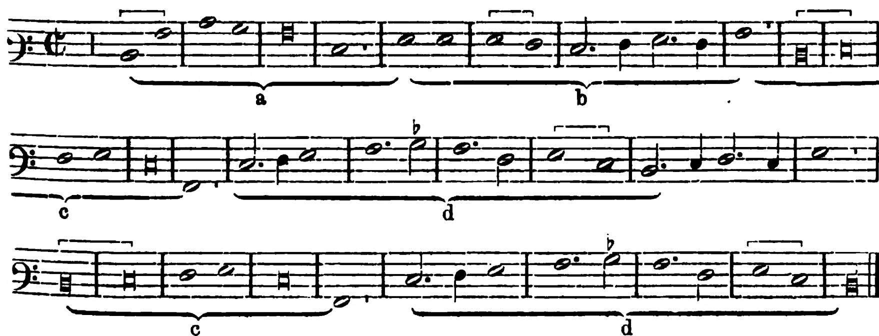
3) Über die Trinkstuben in Wien, von denen zwei bis 1571 vom Stadtrat erhalten wurden, und von denen sich eine in der Wollzeile 778 (neu 17) noch bis 1798 mit dem Beinamen »Die alten Taffern«, die andere in der oberen Bäckerstraße befand, vergl. Kisch: die alten Straßen-Plätze Wiens, S. XX. Hier wurden fremde Weine, deren Ausschank sonst nicht gestattet war, an fremde Gäste verzapft. Aus einer Stadtrechnung von 1465 wurden da ungarische Süßkräutelweine, dann Raphael-, Malvasier-, Muskateller-Osterweine ausgeschenkt. Vgl. damit Schmeltzl's Weingesang Nr. 18.

4) Bei Besprechung des Textes vom Nasenlied (Nr. 4), das auch Orl. Lasso komponierte, sagt Bohn (Orl. Lassus als Componist weltlicher d. Lieder, Jahrbuch für Münchner Geschichte S. 189), daß die derbe Originalität der Epitheta auf einen Jargon hinweist, der nur den alleruntersten Volksschichten entlehnt sei.

Ding zu machen«. Sicher hat er infolgedessen Gesänge gewählt, die auch in den besten Bürgerkreisen Wiens beliebt waren.

Neben die musikalische Unterhaltung der Gäste unter einander, wie sie Fischart beschreibt, treten bei festlichen Gelegenheiten, namentlich bei Hochzeiten, auch noch Musikaufführungen im engeren Sinn durch einen kleinen Chor von Berufsängern[1]). So erzählt zum Beispiel Felix Platter (1536—1614), Arzt in Basel, in seiner Selbstbiographie[2]), daß bei seiner Hochzeit Musik gemacht wurde. Er schreibt: »Die Musik war Christelin der Bläser, Cantores waren die Schüler; sie sangen unter anderm den Gesang von den Löffeln«. Dieser selbe Gesang ist in Schmeltzl's Sammlung zusammen mit mehreren ähnlichen Tonstücken enthalten; sie geben ein ziemlich reichhaltiges Repertoire solcher in Wien bei ähnlichen Gelegenheiten aufgeführten Musik.

So mannigfaltig die Art der Aufführung war, so verschieden sind auch die in der Sammlung enthaltenen Tonsätze. Noch ganz im Stil der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Komposition von Nicolaus Puls (Nr. 25) über das Volkslied »La rauschen«. Die Melodie liegt im Tenor, die andern Stimmen kontrapunktieren. Auch Heinrich Isaac hat dasselbe Lied (ohne Text) bearbeitet; es steht in dem handschriftlichen Liederbuch (von circa 1533) der Wiener Hofbibliothek (Sign. Nr. 18810). Die Melodie ist im wesentlichen bei beiden vollständig gleich; Böhme (Altdeutsches Liederbuch Nr. 180) führt die Melodie aus Schmeltzl's Liederbuch an. Zum Vergleich diene hier Isaac's Tenor:



Bei Isaac ist die Melodie einfacher. Puls hat jedem Satz einen Auftakt vorausgeschickt, zwischen größere Intervallenschritte Zwischennoten eingeschaltet und einige größere Notenwerte in kleinere aufgelöst. Die Bearbeitung bei Puls ist aber mixolydisch, während sie bei Isaac dorisch ist. Das Volkslied selbst scheint im Volk im modernen *C*-dur

1) Vgl. was oben von den Schülern der Kantorei gesagt wurde.

2) Bei Gustav Freytag, l. c. II. Bd. II. Abt. S. 210.

gesungen worden zu sein; daraus nur erklärt sich, daß Puls die Melodie mixolydisch statt dorisch-transponiert nehmen konnte, da er sonst in der Bearbeitung die kleine Terz nicht hätte aufgeben dürfen. Formal wendet Puls bei der Bearbeitung der Melodie das Prinzip der Proporz an und verbindet erste und zweite Strophe mit einander wie Vortanz und Nachtanz. Da aber die kontrapunktische Führung der andern Stimmen jede Möglichkeit, danach zu tanzen, ausschließt, so läßt sich in dieser Rhythmusänderung, die a priori nur durch den Tanz bedingt gewesen wäre, schon eine vom Komponisten beabsichtigte Stilisierung erkennen, die den zweiten Vers zu einer rhythmischen (hier auch harmonischen) Variation des ersten umformt[1]).

---

1) Den vollständigen Text dieses Volksliedes stellt Uhland, Volkslieder I., S. 78. Nr. 34 aus diesen bei Schmeltzl komponierten Strophen und einer Strophe aus dem Graßliedlein (Nr. 15) zusammen; daneben stellt er eine ähnliche Strophe aus Forster V., Nr. 35,

A.

Grassliedlein.
1. Ich hört ein sichelein rauschen
wol rauschen durch das Korn
Ich hört ein fein magt klagen
Sie het jr lieb verlorn.

bei Schmeltzl.
2. La rauschen, lieb, la rauschen
ich acht nit wie es ge;
ich hab ein buln erworben
in veiel und grünen kle.

3. Hast du ein buln erworbn
In feiel und grünen kle
so ste ich hie alleine
thut meinem herzen we.

B.

3. Lass rauschen sichele rauschen
und klingen durch das korn!
weiß ich ein maidlein trauern
hat jren bulen verlorn.

Daß diese Strophe zu den beiden andern gehöre, zeigt die vermittelnde Strophe bei Forster, meint Uhland. Dem widerspricht Böhme l. c., indem er nachweist, daß sich eine Melodie bei Werlin (Handschrift von 1646) gefunden hat, der die Graslied-leinstrophe unterlegt ist. Diese Melodie, die auch zu den 3 erhaltenen Stimmen des Graßliedlein (Tenor fehlt) paßt, ist identisch mit dem Tenor des fünfstimmigen Satzes von J. von Brandt bei Forster, hingegen vollständig verschieden von der bei Schmeltzl gegebenen Melodie. Böhme folgert daraus eine Nichtzusammengehörigkeit der Melodien. Wenn sich dem entgegen Liliencron (Leben im Volkslied um 1530, S. 404) auf den Ausspruch Uhland's beruft und meint, daß die Forster'sche Strophe in ihren beiden ersten Zeilen zusammengeflossen ist aus denen der Graßliedleinstrophe und denen der ersten Schmeltzl'schen und sie infolgedessen vorher neben einander gestanden sein mußten, so ist diese Begründung bei der Verschiedenheit der Melodien

Diesem nach schlichter deutscher Manier vierstimmig gesetzten Volkslied mit dem prachtvollen Tenor, der so klar und schön im Tonsatz eingeschlossen ist, steht als Vertreter der neuen, welschen Richtung das Madrigal (Nr. 1) gegenüber. Dieses stellt eines der frühesten, soweit die Literatur jetzt zu übersehen ist, das erste Beispiel dieser Form in einer deutschen Sammlung dar. Die musikalische Komposition richtet sich nach dem Versbau; daraus folgt, daß in der Melodie symmetrische Bildungen erscheinen. Sie kommen nur in der Oberstimme, hier aber in schärfster Prägnanz zum Ausdruck; aus dem Tenor ist die melodieführende Stimme also bereits in den Diskant gerückt. Die Tonart ist dorisch, dabei aber der Gegensatz zwischen Tonika und Dominante bei den Teilschlüssen energisch herausgearbeitet. Den ersten vier Zeilen, kreuzweise gereimt, entspricht eine Periode und ihre Wiederholung mit rhythmisch verschobenem Akzent. Die vier folgenden Zeilen bilden je eine Periode mit wiederholtem Nachsatz. Das Konstruktionsschema ist daher folgendes.

		Schlüsse	Taktzahl	
I.	Vordersatz	d	(4)	a
	Nachsatz	a	(6)	
	Vordersatz	d	(4)	a
	Nachsatz	a	(6)	
II.	Vordersatz	a	(4)	b
	Nachsatz	d	(4 + 4)	cc
III.	Vordersatz	a	(5)	d
	Nachsatz	d	(5 + 4)	ee.

Die mehrstimmige Bearbeitung schont die Melodieeinschnitte; die Stimmen selbst sind selbständig in motivisch-imitatorischer Arbeit geführt.

Dieses Madrigal ist das einzige, das die eben erst modern werdende Kunstform in der Sammlung vertritt. Nur noch bei einem Tonsatz könnte man den rohen Versuch einer ähnlichen madrigalesken Kompositionstechnik erkennen, in Nr. 22 »Vass ziehen in oesterreych« [1]). Das Fehlen eines bestimmt gegliederten Cantus firmus, die locker gearbeitete,

nicht stichhältig, umso weniger als Liliencron auf eine jüngere Gestalt des Liedes im Wunderhorn II, 50 hinweist, wo die drei Strophen zwar wirklich neben einander stehen, dies aber auf einer willkürlichen Zusammenstellung der Herausgeber beruht, die überdies noch eine zweite selbstgedichtete Strophe eingefügt haben. Mehr spricht aber für diese Ansicht Liliencron's ein Fragment aus Quodlibet VIII (Eitner, d. deutsche Lied I, S. 52, Nr. 246, 247, die 8 Takte gehören natürlich zueinander und sind nicht, wie Eitner angibt, zu trennen), wo ein Text, der dem in der Komposition von Puls sehr ähnlich ist, einer Melodie unterlegt ist, die mit der Forster'schen eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit hat.

1) Eitner d. d. Lied I, S. 132 (nur der Anfang).

motivische Führung der Stimmen und schließlich der Text selbst, der nicht einem Volkslied entstammt, deuten darauf hin.

Eine ganz andere, aber auch »zu zeyten frembde art« vertritt in der Sammlung das große Schlachtenstück *Bataglia Tagliana*. Es entstammt dem bunteren und dramatischeren Genre der musikalischen Tonmalerei, das namentlich von den französischen Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts gepflegt wurde. Ihre Spezialität war die musikalische Nachahmung von Klängen und Geräuschen in der Natur. Bekannt sind die tonmalerischen Scherze eines *Gombert* und *Jannequin*[1]), wie zum Beispiel *le chant des oiseaux*, *les cris de Paris*, *la bataille des Suisses à Marignan*, die ohne Hilfe von Instrumenten nur durch Menschenstimmen ausgeführt wurden. Genau zu demselben Genre gehört die *Bataglia Tagliana*.

Einen ähnlichen burlesken Vorwurf behandelt Senfl im »Gleut zu Speyer«[2]) (Nr. 24), aber ganz anders, man möchte sagen — in deutscher Art. Zu dem Gesang bemerkt Ambros[3]), er sei eine reine Posse, in der die Stimmen ein volltöniges Glockengeläute nachahmen.

Fischart hat jedenfalls diesen kunstvollen Gesang im Sinn, wenn er meint, es sei »dannoch eine Kunst, in ein Glockenklang einen text erdenken«[4]). Diese Art von Texten, erklärt Uhland[5]), gehört zu jenen Gedichten, die schon seit dem 14. Jahrhundert Tiere und leblose Dinge als redende und fühlende Wesen mit in den Kreis der Darstellung ziehen, und die in einer Reihe von langen Lügengedichten, Sprüchen und Volksliedern ihren Ausdruck finden. — Der Tonsatz Senfl's ist ein prächtiges Beispiel einer mit den einfachsten Mitteln erreichten, vokalen Tonmalerei. Der sechsstimmige Satz wird aus den einfachsten Motiven entwickelt: die Harmonie besteht ausschließlich aus Dreiklängen der ersten, fünften und dritten Stufe und bewegt sich vollständig in modernem *F*-dur. Die Stimmführung bleibt vorzugsweise in den durch den Dreiklang gegebenen Intervallen; die Stimmen, sind nota contra notam gesetzt; weder Vorhalte noch dissonierende Durchgangsnoten suchen den Satz interessanter zu gestalten, und doch erreicht Senfl durch allmählich immer lebhafter werdende Bewegung der Stimmen, durch Zerlegung und rhythmische Verschiebung und schließlich durch kanonische Engführung eine geradezu imposante Steigerung. Auch hier ist kein cantus firmus vorhanden. Kurze Phrasen, dem Klang des Glockenspiels entnommen, werden in allen Stimmen verarbeitet; der Text ist zwischen alle Stimmen verteilt und wird begleitet durch das »kling klang«

1) Expert, Les Maîtres de la Renaissance française.
2) Eitner l. c., S. 139.
3) III, S. 420.
4) Gargantua Kap. 41, S. 434.
5) Zur Geschichte der Dichtung und Sage III, S. 224 ff. Anm. 219.

der kleinen Glocken in den oberen und das »mur maun« der dröhnenden, großen Glocken in den tiefen Stimmen. Der mehrstimmige Satz ist von edler Klarheit und harmonisch so voll Energie und Wohlklang, daß dieses feierlich heitere Stück, ein apartes Stück der musikalischen Kleinkunst des 16. Jahrhunderts, auch heute noch, nahezu vier Jahrhunderte nach seiner Entstehung, modern und bezaubernd anmuten kann.

Alle andern Tonsätze, die in der Sammlung vorkommen, gehören zu einer ganz besondern Art der burlesken Gesellschaftsmusik, es sind dies die *Priamel* und das *Quodlibet*. Von diesen beiden Gruppen von Scherzliedern hat namentlich die Priamel in der deutschen Literaturgeschichte eine große Rolle gespielt. In einer umfangreichen Untersuchung legt Wilhelm Uhl[1]) die Entstehung und Ausbildung der deutschen Priamel dar. Die Priamel — der Name selbst wurde vielfach erklärt — hatte ursprünglich verschiedene Bedeutungen; im 16. Jahrhundert war sie hauptsächlich eine Aneinanderreihung von verschiedenen Vordersätzen, denen ein Nachsatz mit oder ohne Pointe folgte, eine Aneinanderreihung von binsenglatten Wahrheiten oder schließlich eine endlose Aufzählung aller möglichen Arten eines Gegenstandes, in letzter Linie immer eine Verbindung von verschiedenen Sachen. Uhl gibt eine ausführliche Zusammenstellung und Klassifizierung der Priamel von der Zeit der Edda an bis auf den heutigen Tag. Er berücksichtigt nur die textliche Form und gelangt im Lauf der Untersuchung zur Feststellung, daß Priamel und Quodlibet mit einander verwandt seien und auch gemeinsamen Ursprungs wären. Das ist tatsächlich so; denn in Schmeltzl's Sammlung, die Uhl nicht kennt, sind auch jene Gesänge als Quodlibet bezeichnet, die nach Analogie der von Uhl angeführten Gedichte eigentlich gut ausgebildete Priameln sind[2]). Zum Vergleich diene eine Priamel von Burkard Waldis aus dem »Esopus« (1557) und ein Gesang aus Schmeltzl's Sammlung »der Nemo«[3]). (Nr. XIII.)

---

1) Die deutsche Priamel. Leipzig 1897.

2) Als Quodlibet werden ausdrücklich Nr. 17 und 21 bezeichnet.

3) Das Gedicht vom Nemo ist eine Nachahmung von Hutten's spielendem Gedicht Nemo (1513) (Ulrici Hutteni, equitis Germani opera quae reperiri potuerunt omnia edidit Ed. Böcking I—V, daraus III, S. 110). Der Anfang lautet dort:

> Qui loquitur, Nemo est, loquitur nihil, at tibi si quid
> Insonuit, dicas, Neminis esse nihil.

Zum Vergleich seien einige andre Verse angeführt:

> Ille ego sum Nemo de quo monumenta loquuntur,
> Ipse sibi vitae munera Nemo dedit.
> Nemo fuit semper, Nemo isto tempore vixit,
> Quo male dispositum dii secuere Chaos.
> Ante ortum Nemo est aliquis, post funera Nemo
> Nunc quid invito facitve deo.

Das Sprichwort sagt, es sey das alter
Ein schweres masz und böses malter
Denn on die jar so bringt es sust
Sorg krankheit, mühe und gross Vnlust
Und ist also des lebens Summen
Drum all vnfell zusammen kumen.
Damit der sachen werdt ein endt,
Im alter sich alls stösst und wend
Denn von alter wird der Mann gro,
Und von alter wird mist aus stro
Von alter fauln äpfel und Birn
Alter macht runzeln an der Stirn,
Von alter wirdt ausz eisen rost
Von alter wirdt der Wein ausz Most,
Das Alter macht die Augen roth,
Alter macht Schimmel in dem Brodt,
Von alter wird aus wasser saltz
Von alter wird Gerstn zu Malltz.
Das grün Laub wird vor alter fahl
Ein krauser kopf von alter kahl
Für alter wird der Wagen knarren
für alter wird der Mann zum narren
u. s. w. — — — — — — — — —
Für alter mag kein ding bestahn
für alter musz die Welt vergahn.

Hört zu, hört zu und seht euch fur
Hier kommt ein verachte Creatur.
der vil schaden hat gethan,
und sein nam heißt der Niemandt.
Er ist behender als der Wind
an allen orten man ihn findt
er ist auch alzeit fertig zu weg
man sing man sag man frag,
was an allen orten gschicht
hat Niemand gethan, wird ausgericht.
u. s. w. — — — — — — — — — —
Wer bricht schüssel und teller?
Nemo
Wer stehet gern früh auf?
Nemo
Wer bricht hefen und krug?
Nemo
Wer bricht öfen, fenster, krausen?
Wer geht zu nachts umb mausen?
Nemo.
Wer bricht stul, spiegel, glas?
Wer macht neid und hass?
Nemo.
Wer bricht messer und schwert?
Wer verderbt manches pferd?
Nemo.
Wer bricht kessel rost und pfannen
kluppen, dreifuß, kannen?
u. s. w.

Die Priamel ist hier in die besonders beliebte Form von Rätselfragen gebracht. Auch die Gesänge 2, 3, 4, 5, 16, 17, 18, 21 sind ganz nach der Art und Weise der späteren Aufzählungspriameln von Abraham a Santa Clara gemacht. Bei diesem heißt es zum Beispiel in dem Gedicht »Reim dich« (Salzburg 1708):

Omnia Nemo potest, Nemo sapit omnia per se,
Nemo manet semper, Crimen nemo caret.

Schon um 1510 erschien zu Memmingen ein fliegendes Blatt (vgl. Repertorium typographicum im Anschluß an Hain's Repertorium und Panzer's deutsche Annalen von Emil Weller, S. 70, Nr. 600) mit dem Titel »Niemanns hais ich; was iedermann tut, des zeiht man mich«.

Daraus als Beispiel einige Verse:

Menger redt vonn mir Unnd gsach mich doch nie
Er bsech mich recht gut, stand ich hie.
Ich bin der, den man Niemandts nennet
Das haußgesind mich wol erkennet
Wann mit mir bschirmet sy sich etc.

Einen ähnlichen Inhalt hat auch die Komödie von »Jemandt und Niemandt«, das 6. Stück in der Sammlung der englischen Comoedianten (1620).

Faule Aepffel, faule Birn
faule Menscher, faule Diern,
faule Rettig, faule Buben,
Faule Knaben, faule Ruben
Fauler Kohl, faules Kraut
Faules Fell, faule Haut etc.

oder umgekehrt in einer Auseinandersetzung über die Abscheulichkeit der Sünde, wo er beginnt: »Es gibt große Nasen, kleine Nasen, lange Nasen, kurze Nasen« usw.; und in einer andern Predigt, wo er ausruft: »ihr unsinnig narren, ihr tolle Narren, ihr wilde Narren, ihr Werfnarren, ihr Stoßnarren, ihr Hausnarren, ihr Scheltnarren« usw. Ebenso ist bei den genannten Gesängen Schmeltzl's der Spaß durch die Betrachtung aller möglichen Arten, Abarten und Unterarten eines Gegenstandes mit deutscher Gründlichkeit totgehetzt, und es laufen Löffel, Nasen, Säcke, Mäuse, Katzen, Tauben, Eier durch eine endlose Reihe von manchmal lächerlich unsinnigen und oft sehr derben Adjektiven. —

Diese Art von Poesie, wenn man den Unsinn so nennen will, verwendete man anscheinend recht gern zum Aufsingen. So führt Fischart in der trunkenen Litanei unter den Liedern, die gesungen werden, auch das Löffellied und den fast vollständigen Text vom Nasenlied an. Denselben Text hat Orl. Lasso[1]) komponiert; und noch im »ohrenvergnügenden Tafelconfect« (1733), einer Sammlung von zwölf kurzweiligen Sing- und Tafelstücken, ist ein ähnlicher Text, »Von allerhand Nasen« vertont. Auch in einer Musikhandschrift[2]) (circa 1575) sind von Ludwig Iselin's Hand zwischen die Kompositionen die Texte ohne Musik von folgenden Liedern eingetragen und ausdrücklich als Quodlibet bezeichnet: (fo. 55b) »Ein Quodlibet von Narren, der Nemo, ein Quodlibet von Dauben, ein Quodlibet von Eyern«.

Die Gleichmäßigkeit des wie ein Spinnrad fortlaufenden Textes hat eine ebensolche Gleichförmigkeit in der Musik zur Folge. Es scheint daher, daß diese Gesänge vorzugsweise zum Tanz aufgesungen wurden. Der markierte Rhythmus mit der schweren Betonung auf dem ersten Taktteil, die gleichförmige Periodisierung machen diese Annahme wahrscheinlich. Die Komposition dieser Gedichte gliedert sich in zwei oder drei Teile[3]). Der erste und der zweite Teil ist gewöhnlich, aber nicht immer, länger als der dritte. Da der Text nicht strophisch gegliedert, sondern leich-

1) l. c., eine fünfstimmige Komposition; der Notenwert bei Lassus ist auf die Hälfte diminuiert, die Stimmen lebhafter geführt und synkopieren häufig, namentlich die oberste Stimme ist freier und melodischer gestaltet.

2) Richter, l. c. (Handschriften der Universität Basel) S. 67 und 68.

3) Aus 2 Teilen: V. von Löffeln, XV. von Eyren, XVI. von Narren, XVIII. Weingesang, XXI. von Secken; aus 3 Teilen: III. von Dauben, IV. von Nasen, XVII. Seck, Mäus und Katzen.

artig ist, ist er der Form nach durchkomponiert. Den Typus stellt am klarsten Nr. XVI »das Narrenlied«[1]) dar:

Die ersten 16 Takte enthalten textlich eine Aufforderung an das Publikum zuzuhören[2]) und bilden musikalisch eine aus zwei achttaktigen Perioden bestehende Einleitung, die wie der harmonisch reicher ausgeführte und auch in der Stimmführung polyphoner gehaltene Satz andeutet, breiter und langsamer zu singen war, als das folgende. Hierauf folgt der eigentliche gerade Tanz, charakterisiert, wie gesagt, durch den gleichtaktigen Satzbau, die symmetrische Gliederung und den gleichmäßigen Rhythmus. Die Melodie, wenn man von einer solchen überhaupt sprechen kann, liegt im Tenor, da hier durchwegs die größte Kontinuität gewahrt ist; das wird bestätigt durch die Bearbeitung des Nasenliedes von Orlandus Lassus, das denselben Cantus firmus im Tenor hat[3]). Durch die ständige Wiederholung eines und desselben aus wenigen Noten bestehenden Motivs, das mit geringen Varianten sich durch den ganzen Tonsatz fortbewegt, soll die Tautologie des Textes wiedergegeben werden[4]), es stellt nichts anderes dar, als einen in Noten umgesetzten Taktschlag . Der gerade Tanz besteht aus einem Auftakt, der in die Tanzbewegung hinüberleitet, gebildet aus zwei sechstaktigen und zwei erweiterten siebentaktigen Phrasen. Daran schließt sich im Tripeltakt der Hupfauf, aus vier zwölftaktigen Perioden bestehend (die ersten drei aus je drei viertaktigen, die letzte aus vier dreitaktigen Phrasen zusammengesetzt). Der zweite Teil, ohne Einleitung, umfaßt für den geraden Tanz 32 ($2 \times 12 + 8$) Takte; an die Stelle der Proporz ist ein Schlußsatz getreten, der dem ersten Teil — aber verkürzt — entspricht, und wieder aus einem achttaktigen (2×4) geradtaktigen und einer

---

1) Es ist eins der vielen Folgedichtungen, die Sebastian Brandt's »Narrenschiff« (1494) nach sich zog (vgl. Zarncke, Seb. Brandt's Narrenschiff Anm. CXXIII). Es ist wahrscheinlich mit dem Narrentanz identisch, der in einigen Volksliedern zitiert ist z. B.:

Hab Dank, hab Dank, liebe Hasel mein
Daß du mir das gesaget,
Hätt mich sonst heut auf den Narrentanz bereit
Zu Hause will ich bleiben,

(vgl. Herder, Stimmen der Völker in Liedern V. Buch, Nr. 7).

2) Stereotyp findet sich so eine Einleitungsfloskel in den meisten Meisterliedern (vgl. die bei Goedecke und Tittmann abgedruckten Gedichte).

3) Der Cantus firmus wurde wahrscheinlich häufig geändert und nur nach einer bestimmten Schablone gesungen, denn bei Lassus sind viele, auch größere Stellen umgestaltet.

4) Die Wiederholung einer einzigen, melodischen Phrase ist eine Eigentümlichkeit der Frottolen. Darin erblickt Rud. Schwarz (Die Frottole im XV. Jahrh. V. f. M. II. S. 461) den Keim zur späteren thematischen Arbeit.

achttaktigen Phrase im Tripeltakt, der Reminiscenz an die übliche Proporz gebildet ist. Die mehrstimmige Behandlung ist nur auf ein deutliches Herausarbeiten der Rhythmen gerichtet. Daher folgen die Stimmen nota contra notam dem Tenor; sie sind nicht mehr so selbständig geführt, wie in den ältern Volksliedbearbeitungen, sondern bilden bereits eine Art homophoner Harmonisierung, bei der aber die Verbindung der einzelnen Akkorde noch nicht auf einer inneren Zusammengehörigkeit beruht, sondern die Harmonie nur in Beziehung steht zu dem gerade im Tenor liegenden Ton, der als Tonika, Terz oder Quint nur einen Bestandteil der von ihm bestimmten Harmonie bildet. So bearbeitet zeigen diese Gesänge, daß im Volk schon zu einer Zeit Lieder in harmonischer Behandlung mehrstimmig gesungen wurden, als in der Kunstmusik noch die reichentwickelte Polyphonie in gebundener kontrapunktischer Stimmenführung herrschte. Dem entspricht die in diesen Gesängen ausschließlich festgehaltene Tonalität unseres modernen Dur und Moll. Besonderer Wert, — und das ist für diese frühe Zeit bemerkenswert — wird auf gute Deklamation gelegt. Es ist hier schon der richtige Weg zur musikalischen Komik[1]), bemerkenswert ist die Anwendung rascher, parlierender Noten, kurzer, wie Gevatterinnenklatsch dialogisierender Phrasen; denn oft sind nur je zwei Stimmen mit einander verbunden, die abwechselnd paarweise pausieren und singen. Dazu kommt in manchen von diesen Gesängen, in denen zu gunsten der musikalischen Unterhaltung das Prinzip der Tanzmusik zurückgetreten ist, daß Nachahmung, thematische Einsätze, kanonische Führung — ganz leicht und locker und immer nota contra notam gearbeitet — den kunstlosen Tonsatz beleben. Schon sehr gut pointiert ist die musikalische Deklamation im Gesang vom »Niemand«. In kurzen Minimen werden die Fragen gesungen, und nach einer Semibrevispause antworten in doppeltlangen Noten (Semibreven) zwei fast stets gleichbleibende Akkorde immer ernsthaft: Nemo. Auch das Prinzip der Rhythmusänderung wird in mehreren dieser Gesänge, die anscheinend keine Tanzgesänge mehr waren, nur zum Zweck einer präziseren Deklamation (wenn z. B. in den Aufzählungspriameln nach einer Reihe von zweisilbigen Adjektiven einsilbige folgen) angewendet, so daß auch hier wieder wegen der stärkeren burlesken Wirkung eine Taktänderung als bereits beabsichtigte Stilisierung der alten Proporz hervortritt.

Diese priamelartigen Gedichte erscheinen in Musik gesetzt zum erstenmal[2]) in der Schmeltzl'schen Sammlung. Man hat sie sicher schon viel früher gesungen; hier sind sie der unmittelbare Beweis einer Unterhaltungsmusik, wie sie im Wien des 16. Jahrhunderts erklungen ist.

---

1) Vgl. Ambros III, l. c.

2) Wenn man von denselben bei Ott (1534) und Schöffer (1536) schon früher veröffentlichten Liedern von Löffeln und von Eyern absieht.

Die letzte Gruppe von Gesängen, die der ganzen Sammlung ihr eigenartiges Aussehen gibt, sind die *Quodlibets.* Sie sind eine merkwürdige Erscheinung, deren Auftreten vielleicht in Zusammenhang steht mit dem Abblühen des Volksliedes in mehrstimmigen Bearbeitungen. Wenn die Sammler in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemüht waren, die vollständigen Melodien der schönsten Volkslieder in kunstreichen Bearbeitungen zu erhalten, so war diese schöne Mode vielleicht schon abgebraucht erschienen, man begann die »Recreation im Verschiedenen« zu suchen, und so tritt mit dem Quodlibet eine andersartige, viel weniger künstlerische, gewiß aber originelle Art der Verwendung von Volksliedern auf. Mit ihnen erscheint einer der frühesten Versuche, das Burleske in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Über die Entstehung des Namens und seine Bedeutung ist schon viel gestritten worden. Die einen, an der Spitze Kade[1]), behaupten, daß man *quotlibet* schreiben müsse (wie viel Melodien man nämlich mit einander verbindet), die andern, darunter Schneider[2]), schreiben *quodlibet* (was man alles durcheinander singt).

Das Quodlibet des 16. Jahrhunderts erscheint unter dreierlei Formen. Der erste Typus war der, daß zwei, drei, vier Melodien in verschiedenen Stimmen miteinander verbunden wurden. Die einzelnen Melodien wurden so lange gestreckt und erweitert, verkürzt, verlängert, wiederholt, bis sie zusammen gesungen werden konnten und harmonische Konsonanzen, wenigstens auf den stark betonten Taktteilen gaben. Die zweite Art war die, kurze Fragmente aus Liederanfängen, oder überhaupt Bruchteile von Melodien aneinander zu reihen. Stückweise, wie der Aal in der Küche, sagt Kade, wurden mehrere alte, schon bekannte Lieder in kleine Schnitte zerlegt und als Quodlibet mit einander verarbeitet. Die Melodie lag dann, wie überhaupt während der Zeit des 16. Jahrhunderts im Tenor, die anderen Stimmen begleiteten kontrapunktisch oder homophon. Eine dritte Art entstand durch Verquickung dieser beiden Prinzipe. Jede Stimme war aus Fragmenten zusammengesetzt, jede aus andern und hatte also verschiedene Texte und Melodien; das war die künstlichste und tollste, aber auch die lächerlichste Art des Quodlibets. Die beste Definition gibt Prätorius im »Syntagma musicum« III. Teil, V. Kap. S. 17.

»Messanza seu Mistichanza: Ist ein Quodlibet oder Mixtura von allerley Kräutern, und salata di Mistichanza: Wird sonsten ingemein Quodlibet genannt. Wo nemlich aus vielen und mancherley Motetten, Madrigalien vnnd andern deutschen, weltlichen, auch possierlichen Liedern, eine halbe oder ganze Zeile Text mit den Melodeyen und Notten, so dazu vnnd darüber gesetzt seyn, heraussergenommen, und aus vielen stücklin und fläcklin gleichsam ein ganzer Peltz zusammengesticket vnd geflicket wird. Es sind aber derselben Quodlibeten dreyerley Arten.

1) Mathias le Maîstre l. c.

2) Das mus. Lied II, S. 367,

I. Etlich haben in jeder Stimm einen besondern vnd vollkommenen Text: Wie denn eins, so mir fast wohl gefellt, gefunden wird, da in einer Stimm / Erhalt uns Herr; In der andern »Ach Gott vom Himmel«, in der dritten »Vater unser im Himmel«, in der vierdten »Wir glauben all'«, in der fünften: »Durch Adams Fall«: gantz durchgeführt worden[1]).

II. Etlich haben zwar in einer jeden Stimm einen besondern Text aber gar zerstümmelt vnd zerbrochen. (Wie in des Nicolai Zangii Quodlibet.)

III. Etlich haben in allen Stimmen eynerley Text, welcher aber auch unvollkommen vnd abrumpieret wird, bald ein ander darauff erwischet wird. Wie in Melchior's Franken Quodlibeten. Und in den beyden Messanzen Mirani a 5 und Nascela pena a 6 zu ersetzen.

Das Quodlibet geht also, wie man sieht, eigentlich von zwei verschiedenen Möglichkeiten aus. Es werden entweder mehrere vollständige Melodien mit einander verbunden, oder es werden überhaupt Fragmente neben einander gesetzt. Die erste Art ist sicher schon sehr alt. Sie ist vielleicht — ein Beweis dafür läßt sich allerdings nicht erbringen — ein Überrest der noch aus der frühesten Zeit der Mehrstimmigkeit stammenden Methode des *cantus prius factus*, der Gesänge *cum diversis litteris* und der gewaltsam zu einem Bündnis gezwungenen Melodien[2]). Noch bis tief ins 16. Jarhundert hinein werden in sehr ernst und innig bearbeiteten Tonsätzen zwei verschiedene Melodien verwoben. Ludwig Senfl zum Beispiel hat in fünf Bearbeitungen den Tenor »Fortuna desperata« jedesmal mit einer anderen Volksliedmelodie im Diskant, Alt oder Baß in Verbindung gebracht. Von einem richtigen Quodlibet kann man aber erst dann sprechen, wenn in einem vierstimmigen Satz drei, oder auch vier verschiedene Melodien verarbeitet sind, und die sind gewöhnlich — der derbe Witz ist ja im Quodlibet die Hauptsache — mit Texten von sehr verschiedenen Qualitäten verbunden. Das Quodlibet dieser Gattung ist kunstvoller und vornehmer als das andere; es verschwindet deshalb mit der zunehmenden Verrohung des Volkes im 17. Jahrhundert auch viel früher aus der Gesellschaftsmusik und macht der anderen Gattung des Quodlibets Platz.

Auch dieses stammt schon mindestens aus dem 15. Jahrhundert, denn schon Tinctor hat die Formen der Quodlibetkomposition gekannt. Er erörtert im »Contrapunctus« die Möglichkeit, wann ein Gesang in die Oberstimme gesetzt werden könne und meint, das geschehe dann: »dum alicui alto cantui simpliciter composito unam aut plures addimus partes .... vel dum supra supremum cuiusvis cantus multipliciter compositi aliam partem novam addimus«. Als Beispiel dazu zitiert er einen zweistimmigen

1) Dieses Quodlibet, das nicht erhalten ist, wurde nach den Angaben des Praetorius von A. A. H. Redeker restituiert. (Notenbeilage Tab. I zu Hilgenfeldt: Bach's Leben, Wirken und Werke. 1850).

2) Wie in den Motetten und Kantilenen des 13. und 14. Jahrh.

Gesang, in dem der Tenor aus drei Fragmenten besteht und die obere Stimme — nach altem Gebrauch — der Superius eines andern Tonsatzes ist, der in gleicher Funktion hier wieder verwendet wird. Auch im Münchener und Berliner Liederbuch sind schon derartige zweistimmige Quodlibets enthalten. Fischart zählt in der Vorrede zum »Gargantua« (S. 6) die Vergnügungen sämtlicher Nationen auf; dabei erzählt er von den Deutschen, daß sie sich in Schulen mit deponieren und Quodlibeten vergnügten, »welch weis, wie die Quodlibetarij fürgeben, auch S. Augustino soll gebraucht haben, und gewiß S. Thomas vom Aquavino«[1]).

Indessen ist das Quodlibet nicht ein besonderes Eigentum der deutschen Gesellschaftsmusik. Dieselbe Freude am Zusammensetzen hatten die Italiener, Franzosen, Spanier. In Italien hieß eine solche Komposition *Mistichanza* und *Messanza*; Petrucci hat im IX. Buch der Frottolensammlung (Nr. 39) eine derartige Komposition von Ludovicus Foglianus abgedruckt. Hier sind in jeder Stimme andere Texte unterlegt, zum Schluß singen alle Stimmen dasselbe[2]). Die mehrstimmige Behandlung ist in dem bekannten harmonisch vollstimmigen Satz nota contra notam der Frottolentechnik gehalten. Die Franzosen nennen eine solche Komposition *Fri-*

1) Uhl (l. c. Kap. III) sucht nachzuweisen, daß das Quodlibet in Studentenkreisen entstanden sei, und zwar als Parodie der sogenannten Questio quodlibetica. Es war nämlich an jeder Universität ein Tag bestimmt, an dem über eine Reihe von verschiedenen, beliebigen Materien disputiert werden mußte. Nach den Statuten der Wiener Universität vom 1. April 1389 heißt es: »De Quolibeto: Item Statuimus et ordinamus, ut omni anno semel regulariter circa Festum sancte Katherine, que et nostra specialis Domina est prae ceteris nostre facultatis Patrona adoptata, disputatio de quolibet solemniter habeatur. In qua quidem proponi volumus materias de singulis septem Artibus liberalibus et alias philosophias, prout spectat ad Artistam disputare. — — — —« Im folgenden werden die Bestimmungen festgestellt, welche auf die Dissertanten Bezug haben; die Reihenfolge, in der sie zu sprechen und zu exponieren haben, und auf die Gegenstände, die in dem Quodlibet verhandelt werden sollen. Die Studenten hätten diese Institution, nachdem sie schon veraltet war, verspottet und aus bekannten Alltäglichkeiten — in Vers oder Prosaform — selbst Quodlibets gebildet, meint Uhl. Es ist aber nicht anzunehmen, daß das Quodlibet aus gesprochenen Texten entstanden sei, denn es war von allem Anfang an eine musikalische Unterhaltung; sonst ließe sich auch jene Form des Quodlibet, in der mehrere Texte gleichzeitig gesungen werden, nicht erklären. Allerdings erwähnt Uhl diese Art von Quodlibets gar nicht und konstatiert auch, daß in der Zeit vor Menantes (1680—1721), also vor dem Beginn des 18. Jahrhunderts keine Quodlibets zu finden sind (S. 441). Das war im Gegenteil schon die Zeit, wo das eigentliche Quodlibet mit Musik bereits im Verschwinden war. Die gesprochenen Quodlibets sind erst zu einer Zeit in Mode gekommen, in der jede Spur der alten Volkslieder, die das Quodlibet des 16. Jahrh. so unendlich wertvoll machen, ganz verlöscht war, die Musik nichts mehr zu sagen hatte und der ganze Witz in einer geistlosen Folge von Obszoenitäten, im besten Fall von sinnlosen Worten und Banalitäten bestand.

2) Ob die einzelnen Stimmen Volkslieder singen wie in den deutschen Quodlibets, kann ich nicht beurteilen.

cassé; Raphael[1]) zitiert eines: »Auprès de vous secrètement demeure mon pauvre cœur« aus Attaignant's Sammlung 1530 (fol. 11, 12). Die französische Literatur jener Zeit berichtet auch von Aufsätzen (in Prosa), in denen Gedanken ohne Zusammenhang nebeneinander stehen und die *Coq à l'âne* genannt werden[2]). In Spanien nannte man einen derartigen Tonsatz *Ensalada*; Barbieri sagt im »Cancionero Musical de les Siglos XV. y XVI«. S. 222), daß eine Ensalada ein Gemisch von verschiedenen Sprachen, Melodien und heterogenen Gedanken darstellt[3]). Er veröffentlicht ein sechsstimmiges Quodlibet Peñalosa's, in dem vier spanische Volkslieder in den mittleren Stimmen gleichzeitig miteinander verbunden sind, während die oberste Stimme einen kontrapunktisch geführten Diskantus bildet und der Baß eine harmonische, vom Komponisten frei erfundene Füllstimme darstellt.

In Deutschland ist Schmeltzl's Liederbuch die erste größere Quodlibetsammlung[4]). In der Folge, während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über das 17. hinüber bis tief hinein ins 18. Jahrhundert, waren die Quodlibets sehr beliebt. Matthias le Maîstre[5]) Nicolaus Zangius[6]), Melchior Frank[7]), Hermann Schein waren auch als Quodlibet-Komponisten berühmt und gaben eigene Sammlungen heraus. Die Quodlibets, anfangs mehrstimmig, wurden später, dem neuen Stil entsprechend für eine Stimme — die aus lauter Fragmenten zusammengestellt war — mit Cembalobegleitung komponiert. In dieser Form sind sie noch im »ohrenvergnügenden Tafelconfect« enthalten[8]). Je später die Sammlung er-

1) Über einige Quodlibete mit dem cantus firmus »O rosa bella« M. f. M. S. 161 ff.

2) Vgl. Flögel, Geschichte der komischen Literatur I. Bd. Kap. XII S. 64.

3) »Esta composición á seis voces es lo que antiguamente se llamabo una Ensalada; pero yo no recuerdo haber visto otra de esta especie, pues si bien en todas las ensaladas se balla una mezcla de idiomas, melodias y conceptos heterogenos éstos se presentan uno tras otro, y nunca simultáneamente como en esta composición; porque es de avertir que aqu'i se cantan al unisono tiempo las cinco diferencuales son villanicos con música propia, cuyas melodías combino Peñalosa, añadiendoles el discante o' contrapunto que liace el tiple, y el contrabajo que lleva la letra latina, composiciones suyas para completar la armonía del conjunto«.

4) Bekannt sind die vorher erschienenen Quodlibete im Berliner und Münchener Liederbuch, dann ein Quodlibet in Oeglin's Sammlung (1512 Nr. 42), und das Quodlibet von Heydenheymer bei Forster II 60) auch einige von den Martinsgesängen bei Forster III sind Quodlibets.

5) Einige davon veröffentlicht Kade l. c.

6) Weltliche Lieder und Quodlibets mit fünf und sechs Stimmen 1620—1621.

7) Neues Quodlibet mit 9 Stimmen 1609 und Grillenvertreiber 1622—1624.

8) Es wurden dann sogar Quodlibets ohne Musik gedichtet, dem Gebrauch des 17. Jahrhunderts entsprechend werden sie unter den längsten und sonderbarsten Titeln herausgegeben. So veröffentlicht z. B. Lübben (Zeitschrift für deutsche Philologie XV, S. 43 ff.) einen Sammelband aus der Oldenburger Landesbibliothek von 1610, der Quodlibets unter dem Titel enthält: 7 lächerliche Geschnalz oder Gickes gackes Ofenloch, Hack-Mack, dille delle Häusle bauen usw.

schien, desto ärmer wurde der Inhalt des Quodlibets an Volksliedern, desto mehr nahm die Derbheit der Texte zu. Im Jahr 1706 sieht sich der Berliner Kantor Fuhrmann in seinem »Musikalischen Trichter«, in dem er die vornehmsten Musikstücke anführt, veranlaßt, vom Quodlibet zu sagen, daß es »in seinem Schalkssnarren-Habit gar nicht verdiene unter andern ehrbaren Singstückchen zu erscheinen«; er beschwört die christlichen Komponisten »mit herzlicher Bitte, kein scandaleuses Quodlibet (als welches den Mühlstein Matth. 18. verdienet) hinfüro mehr zu setzen, sondern, wofern man dergleichen von ärgerlichen Worten angefülltes Quodlibet unter seinen Musicalien noch habe, so wolle man der lieben Musik zu Ehren, denn die ist viel zu edel und zu heilig, daß man sie so liederlich profanieren soll, dieselben dem deo Persarum, der seinen Altar in unsern Kirchen hat, alsofort opfern« usw.

Die Quodlibets waren im häuslichen Kreis, für den sie ja von allem Anfang an gedacht waren, und auch bei Musikern, von denen sie häufig extemporiert wurden, sehr beliebt. Das bestätigt Forkel[1]), der von den Zusammenkünften der Familie Bach erzählt:

»Alle Mitglieder pflegten sich jährlich an einem bestimmten Tage zusammenzufinden. Da die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der Kirche zu tun hatten, und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie zusammen waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nämlich nur Volkslieder, teils von possierlichem, teils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich miteinander aus dem Stegreif, so daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme andern Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporierter Zusammenstellung Quodlibet, und konnten nicht nur selbst recht von Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein ebenso herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte.«

Als Nachklang dieser Erinnerungen aus der Jugend schrieb Joh. Seb. Bach in späterer Zeit selbst Quodlibets. Ein solches steht am Ende der 30 Goldberg-Variationen, wo er die Melodien der beiden Lieder »Kraut und Rüben haben mich vertrieben« und »Ich bin so lang nicht bei dir gwest« miteinander verbindet. Ganz nach Quodlibetmanier ist seine burleske Bauernkantate nach einem Text Picander's[2]). Auch Reinecke machte einen Quodlibetscherz in den Variationen für Klavier über eine Gavotte von Gluck; in der letzten Variation fügt er die Gavotte mit der Musette aus Bach's 3. englischer Suite zusammen. Die Blüte der Quodlibetkomposition ist die berühmte Stelle aus dem Masken-

---

1) Joh. Seb. Bach, S. 4; er bemerkt dabei, daß einige diese Possenspiele als den Anfang der komischen Operette unter den Deutschen betrachten; dies sei aber nicht richtig, sagt Forkel, weil Quodlibets in Deutschland schon viel früher bekannt waren.

2) Spitta, Joh. Seb. Bach II, S. 654—661.

ball in **Mozart's** Don Juan (am Ende des 1. Finales). Die 3 Orchester auf der Bühne spielen jedes ein anderes Thema und in anderem Rhythmus, das erste das Menuett im $^3/_4$-Takt, das zweite eine Polka im $^2/_4$ und das dritte einen raschen Walzer im $^3/_8$-Takt [1]).

Indessen ist das eigentliche Quodlibet des 16. Jahrhunderts eine rein vokale Komposition, in der das Burleske hauptsächlich durch die Verbindung mit dem Text dargestellt wird. Denn auf die willkürliche und witzige Verbindung verschiedener Melodien mit ihren Texten kam es im Quodlibet an [2]).

In Schmeltzl's Liederbuch sind alle drei Arten des Quodlibets vertreten: die Verbindung von vier vollständigen Melodien in **Greitter's** Quodlibet Nr. 10, das Quodlibet, in dem jede Stimme aus andern Fragmenten zusammengesetzt ist in Nr. 7, 11, 14, 23a bis b und das Quodlibet, in dem nur eine Stimme aus Liederfragmenten besteht, während die andern denselben Text führen, in Nr. 6, 8, 9, 19 und 20.

---

1) Während aber im eigentlichen Quodlibet die Melodien, wenn sie von verschiedenem Rhythmus sind, so eingeteilt sind, daß die Taktdauer in jeder Stimme dieselbe ist, die einzelnen Notenwerte aber verschiedene Geltung haben, macht Mozart es umgekehrt. In jeder Stimme gilt die Achtelnote gleich viel; daher ist die Taktdauer eine verschiedene. Drei Takte der Polka im $^2/_4$-Takte stehen über zwei Takten des Menuetts und vier Takte des Walzers im $^3/_8$-Takt stehen über drei Takten der Polka.

2) **Flögel** (Geschichte des Grotesk-Komischen S. 399) sagt, daß die Musik erst dann komisch wird, indem der Hörer den Gedanken des Komischen hineinträgt, d. h. indem sie sich mit dem Wort oder der mimischen Darstellung verbindet. Trennt man das Wort von der Musik, so kann eine heitere, eine charakteristische Musik übrig bleiben, die aber ihren Erklärer verlangt. Die Musik kann indessen integrierende Hilfen für das Komische bilden. Das wird im allgemeinen wohl richtig sein; in besondern Fällen kann die Musik, namentlich die instrumentale (bekannt sind die humoristischen Effekte einzelner Instrumente z. B. des Fagotts) burlesk sein. Dies sind z. B. manche Sätze aus **Haydn's** Quartetten oder **Beethoven's** Scherzo aus der Pastorale in der parodistischen Nachahmung des Bäuerischen. Gewiß wird aber in den meisten Fällen der burleske Effekt nur dann sinnfällig, drastisch und derb sein, wenn eine textliche Unterlage eine komische Beziehung herstellt. Wenn auch z. B. der Till Eulenspiegel von Richard **Strauß** seine burleske Färbung ausschließlich der musikalischen Charakteristik verdankt, so wird diese doch in letzter Linie durch eine mit dem textlichen Programm verbundene Verknüpfung komischer Begebenheiten unterstützt. — Statt der Quodlibete kennt die moderne Unterhaltungs- und Salonmusik das *Potpourri*, die *Paraphrase* und die *Phantasie*. Das Potpourri ist im Gegensatz zum Quodlibet von vornherein ein Instrumentalstück; das gleichzeitige Zusammensetzen verschiedener Melodien in den einzelnen Stimmen ist dem Potpourri fremd; es werden Fragmente möglichst heterogener Melodien zusammengesetzt und harmonisch begleitet; auch werden im Gegensatz zum Quodlibet die Fragmente durch kurze Überleitungstakte verbunden. Die Paraphrase und die Phantasie dienen vorzugsweise konzertanten Zwecken; die Melodien (meistenteils nur eines Werkes oder eines Komponisten) werden variiert, durch Passagen umspielt und verbunden. Nach **Riemann** gibt es noch eine andre, moderne Art, Melodien zusammenzufügen, und zwar ohne Verbindungsnoten, sie wird *dutch chorus* genannt.

Im Greitter'schen Quodlibet sind vier Melodien verbunden; im Diskant steht das bekannte Lied »Ach Elslein, liebstes Elslein mein, wie gern wär ich bei dir; im Alt das Lied »Es taget vor dem Walde«; im Tenor »Wenn andre Leut schlafen« und im Baß »Greyner Zancker, wie gefällt dir das«. Der ganze Tonsatz steht im dreiteiligen Takt; die Melodie des Basses, ursprünglich geradtaktig, ist rhythmisch umgebildet worden. In jeder Stimme sind Dehnungen in Wiederholungen der Melodien, deren Tonfolge aber nicht verändert ist.

Die andern Formen des Quodlibets, jene, welche aus lauter Melodiefetzen zusammengestückelt sind, mögen als Kunstwerk wohl ziemlich wertlos sein; sicher sind sie aber eine Erscheinung, die vom kulturhistorischen Standpunkt sehr lehrreich ist. Sie zeigen, wie im Volk des Spaßes halber gesungen wurde und welche Volkslieder weit und breit so beliebt waren, daß sie in aller Welt Ohr klangen. Denn natürlich wurden nur solche Fragmente verwendet, deren Melodien so gut gekannt waren, daß man sie aus den ersten Noten erraten konnte. Und sie mußten im Quodlibet so erscheinen, daß sie sogleich deutlich wurden, daher treu und unverändert, im Gegensatz zu den kunstvollen, stilisierten Verarbeitungen größerer Meister, die mit der Melodie stets ein wenig frei waren. Deshalb sind diese Quodlibete für die Volksliedforschung von größtem Wert. Je früher die Sammlung erschienen war, umso kostbarer ist sie; denn sie enthält noch jene Melodien, die zur Blütezeit des Volksliedes bekannt waren und damals gesungen wurden. Während in späterer Zeit die Quodlibete immer mehr verrohen und neben den derben und geistlosen Wortgemengen kaum eine Spur der alten, rasch abblühenden Volkslieder enthalten, hat Schmeltzl als einer der ersten Quodlibetsammler noch »die besten, eltisten vnd seltzamsten (i. e. seltensten) deutschen Geseng, so er in Oesterreich und anderswo herbekommen« zusammengelesen.

Die Verwendung einer Melodie im Quodlibet bestätigt, wie es schon in der Natur der Sache liegt, ihre Beliebtheit, namentlich in jenen Orten und Kreisen, für die solche Quodlibets verfaßt waren. Man wird daher mit Recht schließen dürfen, daß die von Schmeltzl in seine Sammlung aufgenommenen Melodien gerade in Wien, wo die letzte Redaktion stattfand und für dessen Geselligkeit sie bestimmt waren, gern und viel gesungen wurden[1]. Es ist aber die Bemerkung zu machen, daß ein wienerisches Volkslied noch nicht existiert. Im wesentlichen sind die Melodien dieselben, wie sie in ganz Deutschland und in den deutschen Niederlanden gesungen wurden; daß sich hie und da flüchtige Ansätze von spezifisch österreichischen Volksliedern zeigen, läßt sich nur an einigen

1) Dabei ist die textliche und orthographische Behandlung des österreichischen Dialekts zu berücksichtigen.

Fragmenten nachweisen. Ein südtiroler Volkslied »Heyaho, nu wie sie grollen«[1]), an eine bestimmte Örtlichkeit, den Ritten bei Bozen, gebunden, läßt sich als solches nachweisen; als österreichischer Gesang ist auch Nr. 23 »das Vass ziehen in Osterreych« genannt; einzelne der Tanzmelodien von Mägden und Knechten, namentlich in größeren Fragmenten aus den Quodlibets XIX und XX, dürften, weil sich Melodie und Text weder in früheren noch in gleichzeitigen Sammlungen wiederfinden, Wiener Volkslieder resp. Gassenhauer darstellen. Aber im allgemeinen spricht sich, nach einem Urteil von Gervinus[2]), »gerade in dieser Sammlung Schmeltzl's der österreichische Charakter durch die lokalen Züge des Idyllischen, Bäuerischen, Komischen, Karrikierten aus, der sich eben in dem Bestreben zeigt, zwischen den erhabensten und niedrigsten Texten zu wechseln und die ihren Ausdruck finden in den burlesken Quodlibets, Schnurren und Trinkliedern.«

Über das Alter der Melodien läßt sich nicht mit voller Sicherheit urteilen. Viele von ihnen stammen aus dem 15. Jahrhundert, einige sogar aus noch früherer Zeit. Denn wenn sich hier Melodien finden, die ähnlich schon im Lochheimer Liederbuch oder in der Berliner und Münchener Liederhandschrift vorkommen, so läßt das, mit Vorbehalt natürlich, auch einen Rückschluß auf das Alter der übrigen Melodien zu. In diese tiefere Zeit zurück reichen jedenfalls auch jene Fragmente, die wenigstens textlich schon vorher bekannt sind, wie z. B. das Tanhäuserlied und das Lied vom Benzenawer. Andrerseits enthält die Schmeltzl'sche Sammlung auch Fragmente von einer Reihe von Liedern, deren Texte sich noch bis in die jüngste Zeit erhalten haben, sodaß sie, wie z. B. das heute noch im Elsaß gesungene »Es wollt ein meidlein tanzen gan«[3]), oder das rheinische Volkslied »wie kom ich vor die poorts hinein«, sichere Belege für das Alter einiger unserer heutigen Volkslieder darstellen. Auffallend erscheinen einige der aus kurzen, sich auf gleichen oder höheren Tonstufen wiederholenden Phrasen gebildeten Tanzreime, die ein in jeder Beziehung entsprechendes Analogon zu den heutigen Kinderreimen und Auszählsprüchen sind, wie die Fragmente in Quodlibet VI und XX[4]): »Das ist aus und aber aus, was da läuft, das ist ein maus, was da geucht, das ist ein Gauch, sauer ist der Knoblauch, besser ist der abent als siben morgen, laß vöglein sorgen«, oder in Quodlibet IX[5]): »Der Wind der weht, der han der kret, der Fuchs liegt in dem Kraute, auf meitlein thu das thürlein zu, der Koch der bringt die laute«. Von den in

---

1) Dieselbe Melodie steht bereits in den Tridentiner Codices.
2) Geschichte der deutschen Dichtung II. Bd. VII, S. 480 ff.
3) Auch von Goethe und Herder nach mündlicher Überlieferung aufgenommen.
4) Eitner, l. c. S. 37 u. S. 100.
5) Eitner, l. c. S. 62.

späterer Zeit so reichlich vorhandenen Bierliedern, an denen das 16. Jahrhundert arm ist, bringen zahlreiche Fragmente bei Schmeltzl die älteste Quelle.

Für die Volksliedforschung von noch größerer Bedeutung sind jene Melodien, in denen sich die authentischen Weisen von jenen Volksliedern und Balladen erhalten haben, deren Texte sehr bekannt waren und früher weit und breit berühmt gewesen zu sein scheinen, weil sie in vielen Handschriften und Drucken auftauchen, deren Melodien aber nur durch Schmeltzl's Sammlung überliefert sind. In ihr sind Fragmente aus mehr als 200 Liedern erhalten, und in ungefähr 30 Fragmenten sind die einzigen Überreste der berühmtesten Volkslieder überliefert. Hier seien nur beispielsweise die wichtigsten derselben dem Namen nach (die ausführliche Besprechung bleibt einem spätern Aufsatz vorbehalten) angeführt. Die Melodie zum Tanhäuser, der Herzog Ernstton, der Pavirton, der weltliche Rosenkranzton, die Hasel, Abendgang (Es wohnet lieb bei liebe), die Fischerin, vom jungen Grafen (Ich stund auf einem berge), vom Schaffner von der Newenstadt, Wer ich ein wilder Falke, Reutterton, der graue Mönch, Gut Henigka, Bentzenawer, Der Strigl von Constanz, Es saß ein Eul und spann, Ich bin durch frauwen willen, Es wollt ein meidlein frü aufstan« u. a. m. Viele Fragmente sind außerdem wichtig, weil durch sie die in geistlichen Liedern parodierten und nur dort vollständig erhaltenen ursprünglich weltlichen Volkslieder identifiziert werden konnten; andere wieder, wie z. B. die vom »Schreiber«, darum, weil nur im Quodlibet aus verschiedenen Fragmenten sich die Melodie so rein und unverändert darstellt, wie sie aus den verschiedenen Bearbeitungen nicht hätte herausgeschält werden können.

Bezüglich der Tonalität vieler Fragmente von Volksliedern läßt sich nachweisen, daß sie sehr häufig einer ausgesprochenen Dur- oder Molltonart angehören, während in den Bearbeitungen dieselbe Melodie oft von den Tonsetzern modifiziert und in einer Kirchentonart bearbeitet wird. Sie wird nach dieser Richtung anscheinend durch die Tonalität der kirchlichen Musik beeinflußt. Beispiele sind u. a. die beiden Fragmente der Melodie »Sieh frawe, liebste frawe«. Die Melodie ist hier in B-dur[1]), während sie in einem vierstimmigen Satz von Atropius dorisch gefaßt ist; die Melodie »Es war eins bauern töchterlein«[2]) ist von Senfl mixolydisch behandelt, während sie bei Schmeltzl in mehreren Fragmenten in D-moll mit dem Schluß auf der Unterquint steht; auch das Lied »Sieh Bauern-

1) Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 51, Tonsatz von Atropius bei Peter Schöffer (1536) Nr. 30.

2) Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 38, Tonsatz von Senfl bei Ott (1534) Nr. 33 und Forster V. Nr. 34.

knecht, laß doch die Röslein stan«[1]) von Senfl mixolydisch gesetzt, ist bei Schmeltzl in B-dur; die Melodie »Die Brünlein, die da fließen«[2]), in den Bearbeitungen von Senfl und Hofheymer schon durch die Auftaktsnote, die einen Ganzton unter der Tonika steht, in einer Kirchentonart (dorisch) dargestellt, ist durch eine entsprechende Veränderung bei Schmeltzl als D-moll charakterisiert.

In der Zusammenstellung der Fragmente ist eine besondere Gesetzmäßigkeit nicht festzustellen. Es kam vor allem auf eine derbe burleske Wirkung an. Diese konnte erreicht werden entweder durch den Kontrast in der Aufeinanderfolge heterogener Fragmente oder dadurch, daß eine Melodie durch eine andere, ähnliche fortgeführt wurde, indem der Vordersatz einer Melodie sich dem Nachsatz einer andern angliederte, sodaß Sänger und Hörer durch eine unerwartete Wendung überrascht wurden. Der weitaus größte Witz eines solchen Spiels konnte begreiflicherweise nur vom Text abhängen. Hier konnte sich der Humor der Quodlibetkomponisten zeigen; denn je öfter es ihm gelang, zu einem Fragment eines Liedes aus einem andern ein gerade dazu passendes, sei es als Antwort oder Fortführung des eben ausgesprochenen Gedankens zu finden, desto größer konnte der Spaß werden; die bekannte Melodie gab eben sofort den richtigen Fingerzeig und der Hörer ergänzte gleich im Geist den ganzen Sinn des eben angeschlagenen Volksliedes. Manchmal wurden die Fragmente verschiedener Lieder durch Fragmente eines einzigen mit einander verbunden, wie z. B. im Quodlibet IX, wo zwischen Fragmenten aus den verschiedensten Liedern, lauter Bruchstücke aus Kukuksliedern stehen. In ähnlichem Sinn einheitlich sind die beiden Quodlibets XII und. XIV, die beide in ihrer sehr großen Ungebundenheit ein charakteristisches Bild der mittelalterlichen Trinkgelage geben, und in deren einem sogar ein lateinischer Trinkspruch (eine Art Kommando eines Biersalamanders) die Fragmente zusammenhält. Auch die beiden Tonsätze in Nr. 23 sind aus lauter Bruchstücken von Weckliedern, den sogenannten Tage- und Wächterliedern des Mittelalters zusammengesetzt.

Neben einer solchen inneren Zusammengehörigkeit kommen bei der Zusammensetzung der Fragmente rein äußerliche Momente, die sowohl im Text als in der Melodie liegen, in Betracht. Wenn ein Fragment in Quodlibet VI lautet: »Von edler art, ein Jungfraw zart«, so reiht sofort der Quodlibetkomponist ein Fragment daran, das mit demselben Wort beginnt »zart schöne Fraw, gedenk und schaw«. Charakteristisch

---

1) Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 50, Tonsatz von Senfl bei Ott (1544, Nr. 24.

2) Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 66, Tonsätze von Senfl und Hofheymer im Wiener Liederbuch Msc. 18810.

für diese Art von Wortwitz ist auch die Verbindung in Quodlibet VII: »Wann ich des morgens fru aufstand« — »Stand auff Ketterlein«, oder in Quodlibet XX: »Ist jemand hie, der kan stro schneiden«, »ob jemand wolt gen baden«, oder in Quodlibet XIX: »Es kommt uns nun herbey ein frölich zeit« — »ein frölich wesen hab ich mir auserlesen«. Auch tonal läßt sich diese äußerliche Verbindung nachweisen und zwar hauptsächlich dann, wenn in den Stimmen verschiedener Text ist und der Hörer nach der Gleichheit des Melodienanfangs meinen müßte, das von einer Stimme gesungene Fragment werde von der andern (auf derselben oder einer andern Stufe) nachgeahmt, bis die melodische Wendung des zweiten Fragments das Rätsel löst. Zum Beispiel in Quodlibet VII

1)

A - de mit leid ich etc.

Es ta - get vor dem hol - - tze Steh auf

2)

da sprach der Pien-tzena-wer und bat umb Leib und le - ben

Ich stund an ei - nem ber - ge ich sah ins tief-fe tal

3)

Ich ar - mer man, was hab ich gethan

Nur ner - risch sein ist mein _____ manier

1) Eitner, l. c. S. 38.
2) Eitner, l. c. S. 40.
3) Eitner, l. c. S. 43.

1)

Es fur, es fur es fur ein baur gen - hol-

Es fur, es fur ein Herr, was e - - ren-reich, ge - heis-

- - - - - tze

- sen Kai - ser Frie-de - reich.

Sehr deutlich auch in Quodlibet VII, wo die Melodie des Tenors, »es wollt ein meidlein grasen gan« vom Baß in gleichen Tonschritten, aber vergrößerten Notenwerten in der Unterquint durch das Fragment »wann ich des morgens früh aufsteh« imitiert wird oder in Quodlibet XI zwischen den Fragmenten »Ich alter Mann« im Alt und »ein Knab het sich fürgenommen« im Baß.

In dem Bestreben, auf diese Weise ähnliche Melodien zu verbinden, liegt einer der frühesten Versuche einer besonderen Ausnützung der motivischen Imitation zu humoristischen Zwecken, wie sie in späterer Zeit im Scherzkanon durchgeführt wird. Die Worte bilden in diesem ja auch, infolge des verschiedenen Einsatzes der Stimmen, textlich denselben Wirrwar wie im Quodlibet. Im Doppelkanon — mit zweierlei Melodien und Texten (vgl. Mozart, Köchelverz. Serie 7, Abt. II, Nr. 41) ist der Effekt überhaupt genau derselbe.

Außer diesen Hilfsmitteln wird besonders textlich der Kontrast wirksam angewendet, zum Beispiel wenn in Quodlibet XX. dem Fragment aus einem sehr weltlichen Lied »ob jemandt wolt gen baden, in das Bad sein wir alle geladen« der feierliche Prozessionsgesang antwortet »In Gottes Namen faren wir«; oder in Quodlibet XI, wo dasselbe Bittlied in seiner vollständigen Melodie über den verschiedenen Fragmenten aus weltlichen Liedern in den drei unteren Stimmen im Sopran schwebt.

Auch musikalisch wird eine ähnliche Kontrastwirkung erreicht, wenn eine Melodie in zwei Teile zerrissen, zur Hälfte in einer tiefen, dann von

1) Eitner, l. c. S. 45.

einer hohen Stimme gesungen wird, wie in Quodlibet VII zwischen Tenor und Diskant (»da kam der Brüder Hanigken — wollt' Gersten aufbinden«)[1], oder in Quodlibet XX, wo der erste Teil des Liedchens vom Tenor und Sopran, der zweite von Alt und Baß gebracht wird. Diese antiphonenartige Teilung der Stimmen, jedenfalls eine absichtliche Parodie kirchlicher Musik, wird sehr häufig angewendet.

Die Verbindung von Text und Melodie ist in den melodieführenden Stimmen mit wenigen Ausnahmen von melismatischen Erweiterungen syllabisch. Eine Ausnahme macht Quodlibet X, wo die Melodien erweitert und gedehnt sind. Hat das Quodlibet in allen Stimmen gleichen Text, so richtet sich bei homophoner Behandlung die textliche Unterlage der andern Stimmen nach der Melodie im Tenor, bei kontrapunktischer Stimmführung ist die Textunterlage in Sopran, Alt und Baß sehr willkürlich. Verschiebungen der Akzentuation als drastisches Mittel der Komik hängen häufig mit der durch den Übergang aus dem zweiteiligen in den dreiteiligen Takt entstehenden Rhythmusänderung zusammen. Werden in einem Quodlibet Melodien von verschiedenem Rhythmus verbunden, so werden alle in einer Taktart gesungen, und die ursprünglich anders rhythmisierte Melodie dementsprechend umgeändert. Eine Vereinigung verschiedener Taktarten, wie sie in der niederländischen Schule üblich war, findet man nicht mehr.

Die mehrstimmige Bearbeitung der priamelartigen Gesänge und der Quodlibets ist zum größten Teil sehr primitiv. Bei den Quodlibets mit verschiedenem Text ist man versucht, dem Volkswitz recht zu geben, der den Ausdruck Kontrapunkt in Kunterbunt verballhornt[2]). An erster Stelle fallen die zahlreichen Quinten und Oktavenfolgen auf. Sie scheinen indessen mit Absicht nicht vermieden zu sein, um den bäurischen Gesang zu charakterisieren und zu parodieren. In den Quodlibets, in denen jede Stimme ihre besondere Melodie hat, sind sie weniger zahlreich zu finden. Sehr reich an solchen Parallelfortschreitungen sind die Quodlibete 6, 8, 12, 19, 20; es ist dasselbe Prinzip wie in der Villanella, von der Prätorius[3]) sagt, sie sei:

1) Eitner, l. c. S. 38.

2) Bolte, Der Bauer im Liede des 16. und 17. Jahrh. Nr. 27. zitiert folgendes Gedicht:

Auf, auf jr Bursche, sitt voll freuden
Tanzt und springt so gut jr könnt
Spielmann, spon dir deine saiten
Dass es kling fein contrabund!

Fleischer, Vj. f. M. VI. S. 416 bemerkt dazu, das Wort contrabund sei eine Verstümmlung von Kontrapunkt und es sei naheliegend, den noch heute in Thüringen üblichen Ausdruck »Kunterbunt« d. h. wirr durcheinander auf jenen musikalischen Ausdruck zurückzuführen.

3) Syntagma musicum III. T. VII. Kap. S. 20 f.

»Ein Bawerliedchen, welches die Bawern vnd gemeine Handwerksleut singen; setzen die Componisten offt vnnd mit sonderm fleiß an 4 oder 5 Quinten, gleichwohl aber selten, hintereinander her, contra regulas musicorum: gleichwie die Bawern nach der Kunst nicht singen, sondern nach dem es ihnen einfallet. Und ist ein Bäwerische Music zu einer Bäwerischen Matery«.

Mit Bedacht werden solche Quintenfolgen namentlich dann angewendet, wenn eine plumpe Bewegung ausgedrückt werden soll. Zum Beispiel in Quodlibet VI[1]).

fux, fux, fux, fux wie ein — fux — schwanz

fux, fux, fux, fux wie ein fux — schwanz

fux, fux, fux, fux wie ein fux — schwanz

fux, fux, fux, fux wie ein fux — schwanz.

Die Reinheit des Satzes ist auch sonst in diesen Tonsätzen sehr mangelhaft. Es erscheinen häufig durch Kreuzen der Stimmen maskierte, schlechte Fortschreitungen, sehr unangenehm wirken die vielen Härten, die aus der unmittelbaren Folge von Dreiklängen der dritten und vierten Stufe entstehen. Der Leiteton ist in vielen Fällen verdoppelt und springt dann in einer Stimme gewöhnlich in die Quint des Schußakkordes. Die Schlüsse sind fast immer authentisch, an den Teilschlüssen tritt aber statt der Kadenz mit der Dominante oft der Plagalschluß auf. Im Schlußakkord fehlt die Terz gewöhnlich.

Die Tonalität aller Tonsätze läßt bereits ein Vordringen der modernen Tonarten erkennen. Acht davon (3, 5, 8, 9, 17, 18, 19, 21) stehen in *F*-dur, Nr. 15 in *C*-dur, Nr. 4, 12, 23 sind mixolydisch, Nr. 7, 10, 13, 16 sind dorisch transponiert, Nr. 14 äolisch.

Wenn man den allgemeinen Eindruck, den das Quodlibet erweckt, recht klar machen will, so kann man keine besseren und schöneren Worte finden, als die, die Winterfeld[2]) darüber gesagt hat. In den Quodlibets, sagt er, wird das Verschiedenartigste mit einander verbunden . . . An-

1) Eitner, l. c. S. 37.
2) Zur Geschichte der heiligen Tonkunst II. Kap. X, S. 282.

fänge von Volksliedern und ihren Singweisen, Brocken ihres Inhalts. Stimmen aus den mannigfachen Lebenskreisen tönen hier durcheinander: scheinbar in wilder Willkür, und doch nicht ohne Geschick, selbst große Kunst in der musikalischen Behandlung; Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landsknechts und Bettelmönchs, des liebenden Paares und des zuchtlosen Werbers, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge, wie der scharfen Spottlieder, die kaum angeklungen, durch andere schon wieder verdrängt sind. Dergleichen wurde nicht etwa einer Versammlung Zuhörender als eine Aufführung (im Sinne der Gegenwart) dargeboten, es blieb zumeist innerhalb des an dem Gesange tätig teilnehmenden Kreises. Konnte nun jeder der Genossen den Nachbar deutlich vernehmen, und hatte sich nur wohl zu hüten, durch ihn nicht gestört zu werden, gewann er zuletzt die heitere Überzeugung, wie doch über alles Vermuten auch das Fremdartigste immer so artig zusammenklänge; mußte dem Belustigten das Ganze da nicht erscheinen als Abspiegelung des täglich durcheinander wirrenden Menschengetriebes, über dem doch eine höhere Hand waltete, durch die alles Sehnen und Ringen, alle Auswüchse und Torheiten des Lebens, zuletzt ihre befriedigende Lösung erhielten?

Will man die musikhistorische Stellung Wolfgang Schmeltzl's zusammenfassend präzisieren, so ist das Objekt dieser Betrachtung nur die von ihm herausgegebene Liedersammlung. Er erscheint als ein Dilettant, der die Gesetze des Kontrapunkts so genau gekannt hat, wie sie eben jedem Kantor des 16. Jahrhunderts zu Gebote stehen mußten. Weit entfernt davon, ein schaffender Künstler zu sein, hat er, von dem Eifer der Volksliedsammler seiner Zeit angeregt, mit richtigem Empfinden musikalisch bedeutsame Melodien zusammengetragen, in solcher Fülle und tonalen Reinheit, daß die so entstandene Sammlung für das Studium des Volksliedes sich unendlich ergiebig zeigt.

Schmeltzl gibt seine Sammlung um die Mitte des 16. Jahrhunderts heraus, also gerade in einer kritischen Zeit des Überganges; denn eben um 1550 führt ein plötzliches Abbiegen vom kontrapunktischen Liedsatz, der die Melodie im Tenor umschlossen hält, zu jenen deutschen Kirchenliedbearbeitungen und villanellartigen Liedern, die schon akkordisch gedacht, die Melodie in die Oberstimme verlegen. Daß diese Fähigkeit, harmonisch zu denken, im Volke selbst schon eingewurzelt war und vielleicht mit ein Grund ist, warum die von Italien importierte, neue Satzart mit so großer Bereitwilligkeit aufgenommen wurde, dafür dürften die von Schmeltzl gesammelten homophon gesetzten Tonstücke einen neuen Beweis schaffen. Nota contra notam komponiert, wie früher die Frottola und später die Villanella der Italiener, unterscheiden sie sich von diesen nur durch die umfangreichere Länge, den unregelmäßigeren Periodenbau

und dadurch, daß, entsprechend dem alten Herkommen deutscher Mehrstimmigkeit, die Melodie noch im Tenor liegt. Und es ist bezeichnend, daß gerade in einer Sammlung, die in Wien veranstaltet wurde, die meisten derartigen Tonstücke gefunden wurden; es beweist, daß die Gesellschaftsmusik in Wien schon ihrem inneren Wesen nach dem kommenden neuen Stil verwandt war. Und mit dieser zur Renaissance hinziehenden homophonen Behandlung erscheint hier schon das für diese Bewegung charakteristische Durchbrechen der modernen Tonalität.

Daneben stehen die seltsamen Formen des Quodlibets; sie zeigen, zum erstenmal in größerem Umfange, die später so beliebte parodistische Verwertung von Volksliedern, wie sie von nun ab den größten Teil der Gesellschaftsmusik in Deutschland beherrscht. Nicht der Tonsatz allein ist wichtig, sondern die Melodien, aus denen er zusammengesetzt ist. Weil nun Schmeltzl vor den andern Quodlibetsammlern das eine voraus hat, daß sein Schaffen noch ganz in die Zeit fällt, da das Volkslied, schon nahe dem Untergang, noch üppig blühte, und im Quodlibet immer nur jene Lieder und Gassenhauer vorkommen, die gerade zur Zeit des Sammlers aktuell waren, ist sein Liederbuch zu einem reichen Fundort von Volksliedern geworden und erscheint so als ein wertvolles Dokument der Musikgeschichte Wiens im 16. Jahrhundert, das uns lehrt, wie in Wiener Privatkreisen Musik gemacht wurde.

Eine Besprechung der in den Quodlibets verwendeten Liederfragmente folgt.

Louis Marchand

par

André Pirro
(Paris.)

Jusqu'à présent, Louis Marchand n'a guère été connu que par des anecdotes. Je n'ai pas l'intention d'écrire ici sa vie. Je veux seulement publier des documents qui servent à préparer son histoire. Ce travail me permettra de compléter et de corriger les études que j'ai déjà données sur Marchand dans la troisième année des *Archives des Maîtres de l'Orgue* de M. Alexandre Guilmant, et dans la *Tribune de Saint-Gervais* du premier janvier 1900.

Titon du Tillet écrit que le père de Marchand était «un organiste médiocre»[1]). Dans les pièces où son nom se trouve cité, Jean Marchand n'a point le titre d'organiste. L'acte de baptême de son fils, enregistré à l'église Saint-Nizier de Lyon le 2 février 1669, le désigne comme «maître de musique». Dans un arrêt de 1675, on lui donne la qualité de «maître de musique et joueur d'instruments». Cet arrêt porte sentence d'adjudication par décret d'une maison située rue Mercière, contiguë à la maison dite la *Grand-Maison* qui formait le coin de la rue Mercière et de la rue Ferrandière. La sentence est rendue contre Jacques Ruelle, marchand-guimpier, Benoîte Chavain sa femme, Jean Marchand et Lucrèce Ruelle, sa femme, au profit de Jean et François Bénéon, seigneurs de Châtelus et autres places. Le prix de l'adjudication y est fixé à 5250 livres, plus 20 louis d'or d'étrennes[2]). Il apparaît d'après ce document qu'on s'est généralement trompé en donnant à la mère de Louis Marchand le nom de Lucrèce Huet[3]).

1) *Le Parnasse françois*, 1732, p. 658.

2) Cette pièce se trouve dans les archives de l'hospice de la Charité ou Aumône générale de Lyon, sous la cote B 103. Je ne la connais que par l'analyse donnée dans l'*Inventaire sommaire des Archives hospitalières* de Lyon, rédigé par A. Steyert et Rolle (tome Ier, Lyon, 1874, p. 58). J'ai cherché en vain à obtenir le texte complet de cette sentence ou tout au moins la date exacte où elle fut donnée. D'autres pièces des Archives hospitalières de Lyon sur lesquelles je n'ai pu avoir des renseignements se rapportent peut-être aussi à la famille de Louis Marchand. Ce sont les actes cotés B 75 et B 88. Je les signale aux chercheurs lyonnais.

3) En 1672, on faisait au peintre Jacques Ruelle un mandement de 132 livres, pour un tableau fait par ordre du consulat de Lyon pour la chapelle Saint-Roch sise hors de la porte Saint-Georges (Archives communales de Lyon, BB 228). Il appartenait peut-être à la famille de la mère de Marchand.

La musique était très goûtée à Lyon dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il y avait deux orchestres d'instruments à cordes: la «grande bande des vingt-quatre» de M. la Violette[1]) et les violons du sieur de Bargues[2]). On les entendait dans les intermèdes des représentations théâtrales. Quelquefois les deux troupes étaient conviées en même temps[3]).

A l'hôpital de la Charité, les filles de Sainte-Catherine, les «Catherines», adoptées par la maison, formaient un chœur. Elles chantaient à l'église et quelques-unes d'entre elles accompagnaient les voix sur la viole. Vers 1650, Pierre Meslié était tenu à les faire chanter deux fois la semaine[4]). Un peu plus tard, Denis Dangers s'engageait à enseigner la musique à quinze ou seize des Catherines, «de tout son pouvoir et industrie». Il promettait de rendre l'une d'elles capable de jouer de la viole, outre celle qui en jouait déjà, et d'apprendre la composition à deux autres[5]). En 1657 environ, la chapelle des filles de Sainte-Catherine avait pour maître Augustin Dautrecourt dit de Sainte-Colombe[6]). Après lui, Antoine Monselet reçut la même charge[7]). Claire Robert lui succéda[8]). En 1668, Pinsard, maître-organiste, s'obligeait à donner pendant six ans des leçons d'orgue et de clavecin à trois filles de Sainte-Catherine à raison de trois leçons à chacune par semaine. Il devait en outre jouer des orgues tous les dimanches, aux fêtes solennelles et solennités, aux bénédictions du Saint-Sacrement après vêpres, aux «divins services des défunts», et chaque fois qu'on le jugeait nécessaire, pour 135 livres par an[9]). En 1669, Pierre Bellon avait pour office d'entretenir la musique et instruire les filles de Sainte-Catherine[10]). Vers 1675, on leur défendit de chanter hors de la maison; on ne toléra d'exceptions que pour l'Hôtel-Dieu[11]). Les plus jeunes des enfants recueillies à l'hospice, les «Thérèses» apprenaient aussi à chanter, ainsi que les «enfants de la Chana», garçons adoptifs de l'hôpital. Vers 1688, François Duvivier était maître de musique[12]). L'orgue de la Charité avait été rétabli vers 1672 par le facteur Jean de Joyeuse, qu'on avait fait venir de Paris. En 1685, cet instrument fut relevé et accordé par Boron[13]).

Au collège de la Trinité, les jésuites faisaient jouer chaque année un ballet pendant les intermèdes de la tragédie qu'ils donnaient chaque

---

1) Archives de la Charité, E 69. 2) Ibid., E 294. 3) Ibid., E 1516.
4) Ibid., E 85.
5) Ibid., E 41. Il devait donner des leçons tous les jours. Son traitement était fixé à 150 livres par an.
6) Ibid., E 1502. On sait qu'un fameux joueur de viole, nommé de Sainte-Colombe, vivait à Paris à la fin du 17e siècle.
7) E 1504. 8) E 1504. 9) E 1512. 10) E 1514. 11) E 45. 12) E 47.
13) E 44, E 438, E 473.

année à la réception du prévôt des marchands et des échevins, fondateurs du collège. En 1680, on représenta l'*Empressement des arts sur le sujet du mariage de Monseigneur le Dauphin.* En 1681, *le Soleil,* ballet en deux parties: le soleil craint et le soleil aimé. L'année suivante, on vit le *Combat de Mars et de la Religion. Le Secret* et *la Toison d'Or recouvrée* furent dansés en 1683 et 1684. *Jupiter libérateur* servit aux intermèdes de la tragédie de *la Mère des Macchabées*, le 17 juin 1685. *La Boîte de Pandore fermée, la Destinée de Monseigneur le Duc de Bourgogne, la Statue de Louis le Grand, le Repos d'Hercule troublé par l'Envie* parurent à la scène de 1686 à 1689 [1].

J'ignore quels auteurs fournissaient la musique à ce théâtre de collège. Les musiciens de l'orchestre devaient être pris dans la corporation des joueurs d'instruments de Lyon. Il se peut que le père de Louis Marchand ait participé à ces représentations avec ses confrères en ménestrandie. Parmi eux se rencontrent les noms de Durand Faure [2], élève de Dominique de Bargues [3], de Denis Marrut [4] et d'Antoine Monselet [5].

Enfin un théâtre d'opéra était établi à Lyon. Il avait le plus grand succès. Quand on joua *Phaéton* de Lully, en 1687, on vint de trente lieues à la ronde pour le voir [6]. «L'amusement des machines» avait peut-être attiré le public plus encore que la musique [7]. Mais *Phaéton* n'était pas l'unique pièce inscrite au répertoire de l'Opéra lyonnais. La bourgeoisie de la ville était d'ailleurs d'esprit assez ouvert aux arts pour goûter autre chose dans un opéra que la fantasmagorie du spectacle. La musique était pratiquée par les honnêtes gens: en 1687, Louis Boussard,

1) *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, par les PP. de Backer et le P. Carayon. Nouvelle édition par le P. Carlos Sommervogel. Tome V, 1894, col. 223.

2) Archives hospitalières de Lyon, E 46.

3) Ibid., E 39.

4) Marrut mourut en 1702 à l'âge de 70 ans. Il habitait rue Saint-Côme Arch. hosp., G 213).

5) En 1691, la fille d'Antoine Monselet épousa Cl. Delaroue, libraire et relieur, rue Ferrandière (Arch. hosp., G 149).

6) *Histoire de l'Opéra en Europe*, par Romain Rolland, 1895, p. 263.

7) Sur l'opéra à Lyon, voir à la bibliothèque de Lyon le manuscrit 1260, intitulé: «Avis salutaire contre l'opéra. Lettres à une dame». On y parle de Phaéton, alors représenté. Vers la fin du 17e siècle, Pierre Gaultier était directeur d'une troupe d'opéra qui jouait alternativement à Marseille, à Montpellier et à Lyon. Il périt en mer avec toute sa troupe en 1697. Avant 1689, l'opéra était installé rue du Garet, au jeu de paume des Terreaux. Ce théâtre brûla en 1689 (Arch. communales de Lyon, BB 246). Vers la fin du siècle, décors et accessoires de l'opéra furent saisis par autorité de justice. Un curieux procès-verbal de cette saisie se trouve dans les Archives hospitalières (F 13). E. Vingtrinier a donné quelques renseignements sur l'opéra à Lyon dans *Le Théâtre à Lyon au XVIIIe siècle* (1879). Voir aussi *l'Histoire de Lyon* de Clerjon, continuée par Morin (t. VI, 1837, p. 261).

bourgeois de Lyon, léguait à messire Aimé Boussard son frère une grande épinette avec son pied et tous ses livres de musique[1]). Tel était le milieu où Louis Marchand reçut les premières impressions musicales. Il en survécut assez en lui pour qu'il gardât le goût des sonorités chatoyantes, des rhythmes alertes et précis, des mélodies expressives, justes de sentiment et bien unies. C'est dès lors que son imagination prit l'élan, stimulée par cet art aux formes diverses et aisées. Quant à la technique, son père lui en eut appris bientôt suffisamment pour que son tempérament d'improvisateur se pût donner carrière sans trop offenser les règles. Je ne crois pas qu'il eut jamais le désir d'aller beaucoup plus loin. La fougue et l'invention l'emportèrent toujours chez lui sur la science. Il devina plus qu'il n'apprit. L'expérience lui tint lieu de doctrine. Quelle qu'ait été la rapidité de ses premières études, j'ai cependant peine à admettre d'après Titon du Tillet que Marchand fût devenu organiste de la cathédrale de Nevers à quatorze ans. Titon du Tillet s'est peut-être laissé abuser par quelque similitude de nom. Ce point reste à éclaircir. Mais quand l'auteur du *Parnasse français* écrit que Marchand fut organiste à Auxerre de vingt-quatre à vingt-neuf ans environ (1693—1698), il se trompe manifestement. Marchand demeurait à Paris dès 1689 et il ne quitta la ville que beaucoup plus tard, lors de ses grands voyages. Il y était vraisemblablement fixé depuis assez longtemps si l'on s'en rapporte à ce que dit l'abbé de Fontenai dans son *Dictionnaire des Artistes*[2]) Voici ce que nous y lisons:

«Le désir de s'instruire dans son art conduisit Marchand fort jeune dans la capitale; mais s'y trouvant sans recours et sans amis, il fut bientôt dépourvu de toutes sortes de secours. Il entra par hasard dans la chapelle du collège de Louis le Grand au moment qu'on attendait l'organiste pour commencer l'office divin. Il demanda à toucher l'orgue, ce qui ne lui fut accordé qu'après bien des instances de sa part, parce qu'on se méfiait de son talent. Mais à peine eut-il mis les mains sur le clavier qu'il étonna tous les auditeurs. Les jésuites lui témoignèrent la plus grande affection; ils le retinrent dans leur collège et contribuèrent à son éducation en lui fournissant ce qui était nécessaire pour perfectionner ses heureuses dispositions.»

Il y a peut-être ici quelques détails de légende, mais quand on sait que Marchand résidait à Paris à la fin de sa vingtième année, et apparemment depuis assez longtemps, on se trouve porté à admettre le fond de ce récit. C'est en effet le 5 février 1689 que fut signé à Paris le contrat de mariage de Louis Marchand et de Marie Angélique Denis.

Marie Angélique Denis était la fille d'un facteur de clavecins, dit l'abbé Papillon dans la *Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne*[3]). Dans

1) Archives hospitalières, B 52.
2) Tome II, Paris 1776, p. 79.
3) Tome II, Dijon 1742, p. 18.

le *Livre commode des adresses de Paris pour 1692* publié par Abraham du Pradel (Nicolas de Blégny) figure un Denis facteur d'instruments, habitant sur le quai neuf. On rencontre plusieurs facteurs parisiens de ce nom dans le cours du dix-septième siècle. Je citerai d'abord Jean Denis, établi en 1650 rue des Arsis, à l'image Sainte-Cécile. Il était organiste de Saint-Barthélémy. Son maître de musique avait été Florent le Bienvenu (1567—1623), organiste de la Sainte-Chapelle de Paris. Mersenne en parle avec éloge dans l'*Harmonie universelle* (1636) à la vingtième proposition du livre troisième du traité des instruments, quand il nomme les meilleurs facteurs d'épinettes, «à savoir Jean Jacquet, le Breton et Jean Denis ... lesquels sont excellents en leur art». Dans ses *Cogitata physico-mathematica* (Paris 1644, p. 335), Mersenne range Jean Denis parmi les musiciens à l'oreille délicate pour qui le tempérament des demi-tons égaux est presque intolérable. Et il lui donne le titre *d'ingeniosissimus λυροποιὸς*. Jean Denis a laissé un livre curieux, le *Traité de l'Accord de l'Espinette* (1650)[1]).

En 1657, un «sieur Denis, fils de Mr Denis de la paroisse» demandait aux marguilliers de Sainte-Croix en la Cité de lui confier leur orgue en remplacement de Poupart dont on se plaignait à cause du peu de soin qu'il avait des orgues et qu'on voulait renvoyer pour prendre un nouvel organiste qui les entretînt en bon état. Il fut reçu à charge de «maintenir et conserver l'orgue», et resta au service de l'église jusqu'en 1663[2]).

Un certain Pierre Denis était en 1648 organiste de Saint-Pierre des Arcis. Il était obligé à faire les menues réparations de l'orgue. A sa mort (1680) son fils Charles lui succéda[3]).

Nous voyons d'autre part Jean Denis se présenter le 1er janvier 1670 aux marguilliers de Saint-Séverin et leur offrir de remplacer gratuitement l'organiste titulaire, Duchesne, alors gravement malade. Quelques jours après, Duchesne étant mort, Denis obtint sa place «à la charge que les choses nécessaires audit orgue qui dépendraient de son art ou industrie seraient par lui faites gratuitement selon ses offres»[4]).

Il faut nommer encore Philippe Denis dont une épinette, datée de 1672, appartient au musée du Conservatoire de Paris[5]).

Je n'ai pu découvrir le prénom ni le domicile du beau-père de Marchand. Il m'est impossible d'identifier ce personnage. Mais tous ces

1) J'ai donné quelques extraits du livre de Denis dans la *Revue musicale* du 1er juillet 1903 p. 305).

2) Archives nationales, LL 700, folio 86 b.

3) Arch. nat., LL 912, pp. 228 et 425.

4) LL 925, pp. 195 et 197. Le testament de la veuve de Jean Denis, organiste, bourgeois de Paris fut insinué en 1693 (Arch. nat., Y 35, folio 79 verso).

5) *Les Facteurs d'Instruments de musique*, par Constant Pierre, 1893, p. 68.

organistes et faiseurs d'instruments tenaient sans doute à la même souche. C'était pour Marchand un avantage de s'allier à une famille d'artistes connus. De son côté, un fabricant de clavecins trouvait un précieux auxiliaire en ce virtuose capable mieux que tout autre de faire briller les instruments façonnés dans son atelier.

Marchand fut quelque temps sans avoir d'autre orgue que celui du collège des Jésuites. Cette place devait être de profit médiocre et de peu d'éclat. Marchand était impatient de conquérir un poste plus en vue ou tout au moins plus lucratif. Un *factum* imprimé en 1702 nous apprend quelles étaient ses convoitises en 1691 et par quels moyens il cherchait à satisfaire à son ambition. Je vais donner cette pièce tout entière, avec ses rudesses d'expression, en me contentant d'en transformer l'orthographe sur quelques points, pour en rendre la lecture plus facile.

«Furent présents Henry Lescloppe, facteur d'orgues demeurant à Paris, rue Omer (Aumaire), paroisse S. Nicolas des Champs d'une part, et Louis Marchant, organiste des jésuites de la rue S. Jacques demeurant rue (de) Saintonge au Marais, susdite paroisse d'autre part; lesquels ont dit et déclaré, savoir le dit sieur Lescloppe, qu'il aurait introduit dans l'église de S. Barthélémy un samedi sur les sept heures du soir une quidanne qu'il a appris être de mauvaise vie, et se nommer Claudine Texier, laquelle auroit accusé faussement ledit sieur Dandrieu de lui avoir fait un enfant, ce qu'elle auroit dit tant en présence dudit sieur Lescloppe, que des bedeaux de la dite église; et ledit Marchant dit et déclare que dans le dessein de faire déplaisir audit Dandrieu, et le desservir, il auroit écrit une lettre de sa main au nom de ladite Claudine Texier au sieur Vase, marguillier de ladite église, *contenant la même diffamation, afin de faire expulser ledit Dandrieu de son orgue*, ce qui ayant donné occasion audit Dandrieu de porter sa plainte en justice, et de faire informer de ce scandale, et d'obtenir différents décrets tant contre ladite Claudine Texier, que contre lesdits Lescloppe et Marchant, c'est pourquoi iceux Lescloppe et Marchant déclarent qu'ils reconnaissent ledit sieur Daudrieu pour un très homme de bien et d'honneur, ne lui ayant jamais rien vu faire ni ouï dire, qui ne fût d'un honneste homme et conforme au sacerdoce dont il est revêtu, à cause de quoi ils ont requis et supplié ledit sieur Dandrieu de se contenter du présent acte, par lequel ils avouent et déclarent *qu'ils ont eu tort dans tout ce qu'ils ont pu dire et faire contre sa réputation, et lui en demandent pardon*, et se sont servis de différentes personnes de probité pour engager ledit sieur Dandrieu à venir à quelque accommodement avec eux, à la prière desquelles et aussi en considération de la *satisfaction faite en sa maison*, ledit Mr Pierre Dandrieu, prêtre, organiste de ladite église de S. Barthélémy, demeurant rue S. Louis, proche le Palais, a bien voulu se contenter du présent acte pour toute réparation et a bien voulu oublier encore tout ce qui s'est passé dans cette affaire, et décharger lesdits Lescloppe et Marchant de tout ce qu'il peut prétendre contre eux, à la réserve néanmoins des frais par lui faits qu'ils lui ont remboursés, et dont il leur a donné quittance séparée des présentes, consentant qu'il soit passé sentence ou arrêt par lequel lesdits Lescloppe et Marchant seront mis hors de cour, constituant à cette fin son procureur le porteur des présentes,

et au moyen de ce, ledit Dandrieu a présentement rendu auxdits Lescloppe et Marchant toutes les pièces, décrets et procédures qu'il avoit en sa possession pour raison de ladite instance extraordinaire qui demeure nulle et assoupie au moyen des présentes: car ainsi a été convenu entre lesdites parties, promettant et obligeant, et renonçant, etc. Fait et passé à Paris ès études des notaires soussignés, l'an mil six cent quatre-vingt-onze, le vingt-deuxième mars, et ont signé: ainsi, signé Marchand, Henry Lescloppe, Dandrieu; le Secq de Launay et Lorimier, notaires»[1]).

Henry Lescloppe (ou Lesclop), que nous voyons associé avec Marchand dans cette honteuse affaire, était graveur de musique en même temps que facteur d'orgues. Il grava en 1696 le premier livre d'orgue de Gilles Julien[2]). Sa femme était Anne Enocq, fille de Jacqueline Clicquot[3]) et d'Estienne Enocq, facteur d'orgues à Reims[4]), puis à Paris[5]). La famille Lescloppe était sans doute originaire de Reims où Martin Lescloppe était organiste en 1640[6]).

Pierre Dandrieu dont Marchand enviait la place, a laissé un recueil intitulé *Noëls, O filii, Chansons de Saint-Jacques, Stabat mater et Carillons, le tout revu, augmenté, extrêmement varié, et mis pour l'Orgue et le Clavecin* (sans date)[7]). Il mourut en 1733[8]).

L'œuvre la plus ancienne de Marchand dont nous connaissions la date est le *Grand Dialogue composé par Mr Marchand à Paris en 1696*, copié au folio 15 de l'un des cahiers manuscrits de pièces d'orgue de Marchand conservé à la bibliothèque de Versailles[9]) Dans le *Recueil d'Airs sérieux et à boire* de différents auteurs édité par Ballard pour le mois de mars 1697 se trouve un air à boire de Monsieur Marchand (p. 43).

1) Bibliothèque nationale, *Recueil Thoisy*, No 102, fol. 409 a et b.

2) Jullien fut organiste de la cathédrale de Chartres de 1663 à 1703. Cf. l'*Ancienne Maîtrise de N.-D. de Chartres du Ve siècle à la Révolution*, par l'abbé Clerval, 1899, p. 124.

3) Archives de la Seine. *Insinuations testamentaires*, 210, fol. 412 b.

4) Minutes de Regnart, notaire à Reims (communiqué par M. Jadart, bibliothécaire de la ville de Reims).

5) Sur Enocq (ou Hénoc) voir Constant Pierre, op. cit. p. 71 et la table des deux volumes des *Comptes des Bâtiments du Roi sous le Règne de Louis XIV*, publiés par J. Guiffrey, 1881. En 1673, il visita avec Cambert, organiste de St-Honoré, et Lebègue, organiste de St-Merry, l'orgue de St-Séverin, refait par Thierry (Arch. nat. LL 925, fol. 274 a et fol. 276 a).

6) Minutes de Jean Rogier (Communiqué par M. Jadart, auquel j'adresse ici tous mes remerciements).

7) Ce recueil a été attribué à tort à Jean François Dandrieu dans le *Catalogue de la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire*, rédigé par M. J. B. Weckerlin, 1885, p. 458.

8) Archives de la Seine. *Insinuations testamentaires* 222, f. 170 b.

9) Ces deux manuscrits (No 1056 du catalogue, ancien 61) sont publiés dans la huitième année des *Archives des Maîtres de l'Orgue*. Le dialogue cité va de la page 229 à la page 236.

Parmi les airs du mois de mai et d'octobre de la même année, figurent encore un air tendre et un air à boire de sa composition[1]). Il se fit alors un renom de compositeur d'airs. Dans la seconde partie de la *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise* (1705, p. 100), Lecerf de la Viéville parlant des pastiches adroits de la musique italienne que l'on pouvait faire en France, écrit:

«Et cet autre (air) qui a tant couru et qui a eu tant de réputation depuis sept ou huit ans,

Io provo nel cuore
Un lieto ardore, etc.

est de Marchand, l'organiste des Cordeliers de Paris. Un musicien italien qui (p. 101) chanta deux fois à l'opéra de Paris, devant Monseigneur qui fut bientôt las de lui, et qui alla ensuite à Rouen, où l'on ne tarda pas d'avantage à s'en lasser, chantoit *io proco* avec la confiance d'un homme qui reconnaît le génie de son cher pays.»

Un peu plus loin (p. 103), Lecerf qualifie cet air de Marchand de savant air. Je n'ai pas retrouvé cette composition. Dans le manuscrit 3175 de la bibliothèque Sainte-Geneviève on rencontre un air tendre attribué à Marchand (fol. 46). Il est fait sur ces paroles:

Je suis un marinier d'amour
Voguant sur cette mer si fameuse en orages
Sans connaître de port où je termine un jour
Ma course et mes voyages.

Il est suivi d'un double: «Quand on a pour guide l'amour, on s'embarque aisément», etc. Lecerf de la Viéville cite également cet air, sans en nommer l'auteur.

«Dans Dom Quixote même, écrit-il, il y a des paroles très susceptibles d'un beau chant. Par exemple, celle de la chanson *Marinero soy de amor*, mal traduite en ces vers françois *Je suis un marinier d'amour*, etc., sur lesquels on a fait un air et un double» (ouvrage cité, p. 181).

En avril 1700, le *Mercure galant* donne un autre air de Marchand composé sur des paroles du Marquis de Morfontaine, «faites pour Mlle Coulon avant son mariage».

Dès 1695, Marchand comptait parmi les maîtres de clavecin recherchés. Il figure en effet sur la liste de la capitation dans la première classe des organistes et professeurs de clavecin. Cette classification étant basée sur le revenu de chacun, nous voyons ainsi que Marchand était alors, par le produit de ses leçons et de ses services d'organiste, l'égal des musiciens les plus fameux de Paris[2]).

1) Bibl. du Conservatoire, recueil 85.

2) Archives nationales, Z 1 h 657. La première classe était taxée à 15 livres. Nous y rencontrons les artistes suivants: Nicolas Gigault, organiste de St-Nicolas des Champs; Médéric Corneille, de Notre-Dame; de Montalan, de St-André des Arts; de

J'ignore quand il devint organiste de l'église Saint-Benoît et des Cordeliers. Il avait déjà les orgues de ces deux églises en 1699. On lit dans le *Mercure galant* du mois d'août de cette année:

«Mr Marchand, organiste de l'église St-Benoît, des Pères Jésuites de la rue St-Jacques et du Grand couvent des Cordeliers vient de mettre au jour un recueil de pièces de clavecin de sa composition, dédié au Roi. Il continuera tous les trois mois de donner alternativement une suite de pièces de clavecin avec une suite de pièces d'orgue de chaque ton. Elles se vendent chez l'auteur, rue St-Jacques, proche St-Benoît, et chez le Sr Roussel, graveur rue St-Jacques au Lion d'argent, proche des Mathurins. La réputation de Mr Marchand est si bien établie à la ville et à la cour, et avec tant de justice qu'il n'y a pas lieu de douter que ses ouvrages ne soient recherchés du public avec un fort grand empressement, ainsi il suffit de l'avertir qu'ils se vendent, pour l'engager d'en acheter» (p. 188) [1]).

Dans le même volume (p. 288), une lectrice qui avait deviné le mot d'une énigme envoie la solution sous ce pseudonyme: «l'Ecolière de l'illustre Mr Marchand, du coin de la rue de Richelieu» [2]). Ce petit fait témoigne de quelle vogue il jouissait. En janvier 1700, le *Mercure* annonce une œuvre nouvelle de lui. On lit, p. 232:

«Je n'ai pu vous envoyer encore les airs que je vous ai promis de Mr Marchand, organiste de St-Benoît, des Cordeliers et des Jésuites. Je dirois encore de plusieurs autres églises, si cet habile homme pouvoit s'y trouver en même temps. Le public qui a reçu avec tant d'applaudissement la première suite de clavecin qu'il donne il y a quelque temps sera sans doute ravi d'apprendre qu'il donne la première suite des pièces d'orgue du premier ton, et que, pour tenir sa parole, elle sera incessamment suivie des autres, auxquelles il joindra une instruction pour le toucher du clavecin, le mélange particulier des jeux et l'exécution sur l'orgue [3]). Toutes ces pièces se vendront chez l'auteur» [4]).

---

la Guerre, de St-Séverin; Thomelin, de St-Jacques; Houssu, de St-Jean; Garnier, des Invalides; Sassin, de St-Germain des Prés (mort en 1723); Raison, de Ste-Geneviève; Fouquet, Dandrieu, Buterne, Burette, Couperin, les Danglebert, Leroux, Desgrigny, etc.

1) Signalé par M. Michel Brenet dans la *Jeunesse de Rameau*, p. 31 (*Estratto della Rivista Musicale Italiana*, tome IX, fasc. 3, 1902).

2) Communiqué par Mr. Richard Buchmayer, de Dresde, auquel je témoigne toute ma gratitude.

3) Nous n'avons les pièces de clavecin signalées plus haut que dans une édition de 1702 donnée par Ballard (Bibl. nat. Vm 7 1856). Un second livre est daté de 1703 (Bibl. nat., Vm 7 1857). L'instruction sur le toucher du clavecin et de l'orgue ne nous est pas connue. Mais les pièces d'orgue annoncées en 1700 sont sans doute celles qui ont été données dans le recueil posthume réédité dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue* (tome III).

4) On lit dans le *Mercure* de juin 1700 (p. 206): «On continue à vendre chez le Sr Roussel des airs spirituels, les ouvrages de Mr Philidor l'aîné et ceux de Mr Marchand, organiste et ordinaire de la musique du Roi». En juillet 1700, le *Mercure* publie l'avis suivant: «On trouve chez le Sr Roussel . . . plusieurs motets de Mr Marchand, organiste du Roi et ordinaire de sa musique» (p. 169). Il s'agit ici de Marchand l'aîné, «ordinaire de la musique de la chapelle et de la chambre du Roi et *organiste de l'église royale de N.-D. de Versailles*», lisons-nous sur le titre des *Cantiques*

La célébrité de Marchand va être attestée bientôt par d'autres preuves encore que les annonces du *Mercure*. Titon du Tillet écrit qu'on lui offrait «presque toutes les orgues qui se trouvaient vacantes» (ouvrage cité p. 659). Cela est à peu près exact. Le 9 juillet 1702, à l'assemblée du conseil de fabrique qui suivit la mort de Nicolas Le Bègue, survenue le 6 juillet, certains marguilliers de Saint-Merri proposèrent Marchand pour lui succéder à l'orgue de cette église. Cette désignation n'eut pas de résultat. Le dimanche 3 septembre les marguilliers furent convoqués à l'effet de nommer un organiste. Coynart, premier marguillier, et Bridon, troisième, nommèrent de nouveau Marchand. Le curé, le second marguillier et le quatrième rappelèrent que la compagnie s'était engagée le 12 septembre 1699 envers Le Bègue à lui donner pour successeur son cousin Henry Mayeux[1]), organiste de Saint-Landry, en considération des longs services de Le Bègue, alors en charge depuis plus de 34 ans[2]). Mayeux était protégé par la princesse douairière de Conti. Elle pria de Noailles, archevêque de Paris, d'intervenir auprès des marguilliers en faveur de Mayeux. Grâce à cette démarche, il fut reçu par la délibération du 17 novembre 1702, aux gages de 400 livres[3]).

L'année suivante, Marchand eut meilleur succès dans une autre paroisse. Le 19 novembre 1703, le chapitre de Saint-Honoré, «voyant que Mr Le Maire, organiste, venoit sur l'âge et s'apercevant bien que ses infirmités l'empêchoient de toucher l'orgue comme il le faisoit ci-devant», le releva de sa charge tout en lui laissant ses gages de 120 livres sa vie durant, pour lui marquer satisfaction des services qu'il avait rendus[4]). Simon le Maire avait succédé à Cambert, à partir du 3 septembre 1674[5]). Il accepta de prendre sa retraite, et remercia le chapitre qui lui conservait son salaire. «Et aussitôt, la Compagnie, sachant la grande réputation et habileté de Mr Marchand, aussi organiste, l'a reçu pour toucher l'orgue au lieu et place dudit Mr le Maire, et il a été conclu qu'il lui sera donné par manière de gratification la somme de 300 livres par chacun an et que ladite somme lui sera payée de telle manière qu'il le voudra et qu'après la mort dudit Le Maire il lui sera encore donné la

---

spirituels de Racine qu'il mit en musique (ms. bibl. du Conservatoire). Je connais encore un motet de lui daté de 1698 (Conserv.). Son nom figure aussi parmi les auteurs des motets du manuscrit 1013 de la bibl. de Versailles, copié par Philidor l'aîné en 1697. Il servait à la chapelle depuis 1686.

1) En 1670, un Antoine Mahieux se qualifiait maître à danser ordinaire du Roi (Jal, *Dict. critique*, p. 823).

2) Bibl. nat., recueil Thoisy No 102, fol. 410 b. Le Bègue était né à Laon en 1630 environ.

3) Arch. nat., LL 849, fol. 32 a et fol. 33 a et b.

4) Arch. nat., LL 510, fol. 127 a.

5) Arch. nat., LL 509, fol. 8 a.

somme de 100 livres d'augmentation en sorte qu'alors il sera payé de 400 livres par chacun an, ce que ledit Sr Marchand a accepté et signé» [1].

Marchand ne put jouir longtemps en paix de cette nouvelle charge. Depuis le début de l'année 1701, il était en proie à de graves soucis domestiques, causés par ses démêlés avec sa femme Marie-Angélique Denis. Je ne sais pas exactement quelle fut la cause de leurs dissensions. Mais je dois rappeler que F. W. Marpurg représente Marchand comme un mari très peu fidèle [2]. Après enquête du 9 février 1701 devant le commissaire Mazure, et après le rejet de la requête et demande incidente de Marchand du 2 mai suivant, sentence avait été rendue le 5 août 1701, par le prévôt de Paris ou son lieutenant civil au châtelet. Il était ordonné que Marie-Angélique Denis «seroit et demeureroit séparée de biens et d'habitation d'avec ledit Marchand son mari, que défenses lui seroient faites de la hanter ni fréquenter, lui méfaire ni médire à peine de prison, qu'il seroit condamné lui remettre entre les mains Françoise Angéline Marchand, leur fille âgée de dix ans, et, attendu la renonciation qu'elle avait faite à la communauté de biens, que ledit Marchand seroit pareillement condamné rendre et payer à ladite Denis la somme de deux mille livres qu'il avoit reçue, faisant partie de sa dot avec les intérêts», etc. Il devait de plus payer à sa femme quatre cents livres par an de quartier en quartier, et était condamné aux dépens. Cet arrêt annulait la requête que Marchand avait formulée et par laquelle il demandait «que la dite Denis fût déclarée non recevable et mal fondée en sa demande en séparation de biens et d'habitation, qu'elle fût condamnée de retourner avec lui aux offres de la traiter comme il aurait toujours fait maritalement et de lui rapporter tous les meubles, habits, linges et autres choses qu'elle avoit emportées de sa maison, rendre les deux enfants qu'elle avoit emmenés et en cas de refus et de désobéissance, qu'il seroit permis audit Marchand de la faire enlever elle et ses enfants pour les faire nourrir et élever dans sa maison, et que ladite Denis fût condamnée aux dépens».

Un arrêt du parlement daté du 13 juillet 1702 confirme cette sentence. Cette pièce nous apprend maint détail sur la vie de Marchand. Nous y voyons que son contrat de mariage avait été fait le 5 février 1689. Angélique Denis avait apporté 4000 livres de dot, dont la moitié représentée par une rente de 100 livres à elle constituée «par ses père et mère». Les trois enfants issus du mariage devaient être élevés par leur mère. L'une des filles, Françoise Angéline, a déjà été citée. Une autre fille était née dans les premières années du mariage. Le 12 août

1) Arch. nat., LL 510, fol. 127 a.

2) *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Tome I, Berlin 1754, p. 451.

1700, elle avait été marraine en l'église St-Benoît, au nom de Marguerite Monginot, femme d'André Danican Philidor[1]). Le nom du troisième enfant, un garçon, nous reste ignoré. Mais nous lisons dans l'arrêt qu'à l'âge de sept ans «il seroit remis ès mains dudit Marchand pour lui apprendre et l'élever dans sa profession». Pour fournir «aux nourritures et entretiens desdits enfants avoit été ledit Marchand condamné à payer leur pension à ladite Denis sa femme, à raison de 400 livres par an, pour raison de chacun d'eux, payables de quartier en quartier et au cas où ledit Marchand pourroit faire recevoir la fille aînée parmi les pensionnaires de l'abbaye de Chelles, étoit ordonné qu'elle y seroit conduite par ladite Denis, et ledit Marchand tenu de payer aussi ses pensions de quartier en quartier par avance tant qu'elle y demeureroit, et en cas qu'elle en sortiroit faute de paiement de ses pensions ou autrement, elle seroit remise ès mains de sa mère, le tout sans s'arrêter aux demandes dudit Marchand et nonobstant choses par lui proposées au contraire». On rejeta une dernière demande de Marchand: il réclama en vain que sa femme fût tenue de se retirer «ainsi qu'il étoit de règle» dans un couvent ou maison religieuse, où il paierait partie de sa pension proportionnellement à sa dot. Enfin il fut condamné à une amende de 12 livres et aux dépens[2]).

Marchand ne paya point les quartiers attribués à sa femme par cet arrêt. Le 29 février 1704, celle-ci réclamait par exploit au chapitre de St-Honoré de lui verser ce qui pouvait être dû à son mari. Le 14 avril suivant, la compagnie donna pouvoir à Mr Dartois, procureur du chapitre au parlement, de comparoir à l'assignation de Marie Angélique Denis et de déclarer «qu'au jour de ladite saisie il n'étoit rien dû audit Sr Marchand et qu'il ne lui étoit encore pareillement dû aucune chose; qu'il est vrai qu'il touche l'orgue de cette église, mais qu'il a été payé par quittance du 5 janvier dernier de ce qui lui étoit dû et échu au 31 décembre aussi dernier et que par quittance du 14 dudit mois de février il a été pareillement payé, et par avance, du quartier de la gratification, suivant la convention faite avec lui et de lui signée sur le registre en date du 19 novembre dernier, lequel quartier devoit écheoir le 31 mars aussi dernier». Dartois pouvait aussi affirmer devant la cour «que depuis ledit jour 14 février et avant ladite saisie ledit Marchand ayant représenté à la compagnie que, lorsqu'il a été reçu, il fut permis

1) *Actes d'État civil d'Artistes musiciens et comédiens, extraits des Registres de l'Hôtel de Ville de Paris détruits dans l'Incendie du 24 mai 1871*, publiés par H. Herluison. Orléans, 1876, p. 14. Dans les registres de la communauté de Ste-Agnès, dont elle fit partie de 1712 à 1737, on lui donne les noms de Marie-Françoise (Arch. nat. LL 1659, p. 43).

2 Archives nationales, X I a 723, fol. 63 et suivants.

ainsi qu'il est marqué par l'acte de sa réception sus-datée qu'on le payeroit de telle manière qu'il le voudroit par quartier ou autrement à son choix, il auroit prié que suivant la parole à lui donnée, il fût à l'avenir payé à chaque fois qu'il toucheroit l'orgue, sinon qu'il seroit obligé de se retirer et de se démettre de l'orgue de cette église. A quoi la compagnie ayant égard et voulant conserver ledit Sr Marchand, on lui auroit promis dès avant ladite saisie et en conformité du contenu dudit acte de sa réception de le payer à l'avance à chaque fois qu'il toucheroit ledit orgue, en tenant par lui compte de ce qu'il a reçu par avance par ladite quittance du 14 février dernier, à l'effet de quoi il fut et seroit dressé une table contenant le nombre des jours et fêtes auxquels il doit y avoir orgue à l'office divin et de ce qui lui doit être payé pour chaque fois selon la solennité des fêtes, en sorte que la somme de 300 livres de gratification par chacun an dont on est convenu avec lui se trouve régalée et répartie sur toute l'année à proportion et au prorata des jours que l'on doit toucher l'orgue» [1]).

Le 8 juillet 1704 et 13 janvier 1705, Marie Angélique Denis faisait pratiquer de nouvelles saisies sur les appointements de son mari, «ès mains des sieurs chanoines, chantre et chapitre de St-Honoré». Le 20 février 1705, un arrêt du parc civil du châtelet condamna le chapitre à payer à la partie adverse les 150 livres dûes à Marchand pour les deux quartiers de ses appointements échus à la fin de décembre 1704, somme attribuée «aux aliments des trois enfants d'elle et dudit Marchand, son mari» [2]) A la suite de cette condamnation, Marchand résolut d'abandonner l'orgue de St-Honoré. Nous lisons dans la délibération capitulaire du lundi 2 mars 1705:

«Mr Marchand, organiste, a prié la compagnie de lui permettre de se retirer et de choisir un autre en sa place pour toucher l'orgue, et a remis les clefs de l'orgue sur le bureau, et a promis de rendre au chapitre les sommes qu'il a reçues depuis le 1er juillet dernier jusqu'à présent et que le chapitre a été condamné de payer à sa femme par la sentence du châtelet du 20 février dernier et a signé. Sur quoi la compagnie ayant délibéré a été dit audit Sr Marchand que l'on étoit très fâché de ce qu'il se retiroit et qu'en toutes occasions la compagnie certifiera combien elle est contente de lui. Et à l'instant, il a été arrêté que lundi prochain l'on avisera sur le choix qui est à faire d'un organiste au lieu et place dudit Marchand» [3]).

Le lundi suivant, il ne fut plus question de nommer un nouvel organiste. Marchand était sans doute revenu sur sa détermination. Peut-être avait-on, d'autre part, préparé un accommodement avec sa créancière. Nous rencontrons en effet à la date du vendredi 3 avril 1705 la décision capitulaire suivante:

---

1) Archives nationales, LL 510, fol. 134 a et b.
2) Arch. nat., Y 755. 3) LL 510, 144 b.

«Sur ce que Mr Marchand organiste a représenté que ses affaires lui permettoient présentement de continuer ses services pour la compagnie si elle les avoit agréables, il a été conclu que ledit Sr Marchand continuera de toucher l'orgue de cette église aux mêmes honoraires et conditions portées par la conclusion du 19 novembre 1703 et ce sans espérance d'aucune augmentation même après le décès du sieur Le Maire, ci-devant organiste du chapitre, ce que ledit Sr Marchand a accepté et signé» [1]).

On avait trouvé le moyen de donner satisfaction à la femme de Marchand et d'éviter de nouvelles poursuites. Nous lisons, dans la délibération du lundi 6 avril suivant, trois jours après la décision que je viens de citer:

«Il a été arrêté que le chapitre paiera à Mademoiselle Marchand la somme de 100 livres par chacun an qui est à raison de 25 livres par chacun quartier, et ce seulement tant et si longtemps que Mr Marchand son mari touchera l'orgue de cette église en sorte qu'il ne lui sera rien payé sitôt que ledit Sr Marchand cessera de toucher ledit orgue de quelque manière que cela arrive soit de la part de lui, soit de la part de la compagnie ou autrement, et encore à condition que ladite Demoiselle Marchand ne pourra aucunement faire saisir ni arrêter directement ni indirectement, soit sous son nom, soit sous celui de ses procureurs ou autres généralement quelconques, en vertu des condamnations par elle obtenues ou qu'elle pourroit obtenir ci-après, entre les mains du chapitre les honoraires et gratifications ou gages que la compagnie paye audit Sr Marchand suivant les conventions faites avec lui, ni pareillement les gages qui lui sont payés par les confréries établies en cette église ou qui pourroient dans la suite y être établies, en quoi ladite demoiselle Marchand séparée de corps et de biens d'avec ledit Sr son mari et autorisée par justice s'est obligée et s'oblige par le présent acte, et ce qu'elle a promis et accepte, et a remercié la compagnie et a signé» [2]).

Marchand garda l'orgue de St-Honoré jusqu'en 1707. Le lundi 17 janvier, il «remit la clef de l'orgue» au chapitre et l'on reçut en sa place Pierre Foucquet l'aîné [3]).

A cette date il avait déjà l'orgue des Jésuites de la rue St-Jacques. Je ne peux déterminer exactement quand il se retira. Sur la première page du second livre des pièces de clavecin édité par Ballard en 1703, il garde le titre d'organiste des Jésuites de la rue St-Jacques. En 1706 Rameau prenait le même titre lors de la publication de son premier livre de pièces de clavecin. Marchand avait peut-être renoncé à l'orgue du collège pour les mêmes raisons qui l'avaient porté à offrir sa démission de l'orgue de St-Honoré en 1705, à cause des poursuites intentées par Marie Angélique Denis qui le privaient de ses gains. Mais une autre hypothèse se présente ici. Dans le livre d'orgue publié après la mort de

1) LL 510, fol. 147 a. 2) LL 510, fol. 147 a.

3) LL 510, fol. 166 a. En 1708, Foucquet donna sa démission et fut remplacé par Charles Piroye, organiste des Jacobins de la rue St-Honoré. Ce musicien était l'élève de Lulli et de Lambert. Titon du Tillet le cite parmi les bons organistes de Paris. Je connais de lui trois livres d'airs publiés en 1695 et 1697, un cantique pour le temps de Noël (1703), des pièces d'orgue et de clavecin (1712) et une Cantate: *Le Retour d'Eurydice aux Enfers* (1717). Ces œuvres sont à la Bibliothèque nationale. En 1712, Piroye fut congédié et Foucquet le fils lui succéda (LL 511, fol. 24 a).

Marchand, on lui attribue entre autres places celle d'organiste des Jésuites de la rue St-Antoine. Marin de la Guerre avait occupé cette place jusqu'à sa mort, survenue en 1704[1]). Je croirais volontiers que Marchand lui succéda à cette époque. Il restait ainsi au service des Jésuites, ses premiers bienfaiteurs à Paris, mais dans une église dont les offices en musique étaient réputés[2]). Les circonstances lui permettaient de se donner un air de fidélité reconnaissante à l'égard des pères et d'accroître son renom, en échangeant les modestes fonctions d'organiste dans une chapelle peu fréquentée du public avec la charge d'organiste dans cette église à la mode.

Nul maître de l'orgue n'avait, avant lui, soulevé en France la même admiration. A son arrivée à Paris, Rameau s'était logé vis-à-vis le couvent des Cordeliers «pour être à portée de l'entendre»[3]). En 1706, Guilain lui dédiait un livre de pièces d'orgue pour le *Magnificat*[4]). Un peu plus tard, l'organiste du Mage, dans la dédicace de son *Premier livre d'orgue*, annonçait qu'il avait tâché de les écrire «selon la savante école et dans le goût de l'illustre Monsieur Marchand», son maître[5]). Daquin, dès sa jeunesse, se l'était proposé pour modèle[6]).

Son talent de claveciniste était également admiré. Titon du Tillet cite une petite pièce de Lainez intitulée: Vers sur l'harmonie d'un excellent clavecin d'André Ruckers où l'auteur écrit:

«Je suis la fille du génie
Qui sous le beau nom d'harmonie
Réunis dans mes sons tous les charmes du chant,
Et respectant les lois du dieu qui m'a formée
Je reste dans Ruckers captive et enfermée
Et j'attends pour sortir la Certain ou Marchand.»

Marie Françoise Certain (1662?—1711) avait beaucoup d'estime pour les pièces de clavecin de Marchand, qu'elle jouait dans les concerts qu'elle donnait chez elle, où elle exécutait aussi des pièces de Louis Couperin et de Chambonnières[7])

Malgré toute sa réputation, Marchand attendit assez longtemps l'hon-

1) Archives de la Seine, *Insinuations testamentaires*, 209, fol. 28 b. Marin de la Guerre était aussi organiste de la Sainte-Chapelle et de St-Séverin. Il avait été reçu à cette dernière place en 1688 (Arch. nat., LL 926, p. 247). Il avait épousé Elisabeth Jacquet, que son talent de claveciniste et ses compositions ont rendue célèbre.

2) Lecerf de la Viéville, op. cit., 3e partie (1706).

3) *Mercure de France*, octobre 1764, vol. I, p. 185. Rameau arriva à Paris en 1705 ou 1706.

4) Cet ouvrage est cité dans le *Quellen-Lexikon* de M. Eitner, t. IV, p. 420.

5) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, t. III, p. 135.

6) *Lettres sur les Hommes célèbres sous Louis XV*, par Louis Daquin, 1752, p. 113.

7) Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, p. 637.

neur de servir le roi. Ce ne fut que le 28 juin 1708 qu'il obtint le brevet d'organiste de la chapelle royale[1]). Il reçut le quartier de juillet en remplacement de Guillaume Gabriel Nivers qui, sans doute à cause de son grand âge, avait donné sa démission[2]).

Marchand ne conserva cette charge que jusqu' en 1714. En cette année, en effet, nous voyons le quartier de juillet occupé par Gabriel Garnier, reçu en 1702 après la mort de Le Bègue[3]), et François Dagincourt est admis à servir au quartier d'octobre, que Garnier laissait vacant. Quelle fut la cause de la retraite de Marchand? Marpurg raconte que Marchand voyant que le roi faisait donner à sa femme moitié dé ses appointements de 600 livres s'avisa un jour de ne jouer que la moitié de la messe, et fut congédié à la suite de cette manifestation de son mécontentement[4]). Ce récit gagne en vraisemblance maintenant que nous connaissons les débats de Marchand avec Marie-Angélique Denis. On ajoute que Marchand reçut l'ordre de quitter le royaume. Je n'ai pas trouvé d'ordre de bannissement le concernant. Le récit de ses voyages reste d'ailleurs à faire. Marchand passa chez quelques électeurs, dit-on, et se fit entendre à la cour de l'empereur. D'après le *Mercure* de décembre 1722, le prince Emmanuel de Portugal vint écouter Marchand aux Cordeliers et s'assit près de lui sur le banc de l'orgue[5]). Ce prince, né en 1697, avait quitté sa patrie dans des circonstances assez romanesques. Il était à Paris en 1716. Il en partit au mois de juillet, se rendit en Autriche et traversa Vienne pour aller guerroyer contre les Turcs. En 1716, Marchand était absent de Paris. Mais son départ devait avoir été subit. Il avait été désigné pour servir d'arbitre dans un concours d'organistes à St-Madeleine en la Cité, où Antoine Dornel venait de donner sa démission, sans doute pour succéder à André Raison à l'abbaye Ste-Geneviève. Ce concours avait été décidé le 14 juin: il semble qu'à cette date on comptait sur Marchand. Le 5 juillet, «la compagnie convoquée

---

1) Archives nationales, O [1] 52, fol. 100 a.

2) Il avait alors plus de 75 ans. Voir Lhuillier (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1889, p. 333). Le testament de Nivers daté de 1711 est aux Archives de la Seine (*Insinuations testamentaires*, 212, fol. 142 b). Nivers ne mourut qu'en 1714.

3) En 1695, un Garnier, organiste des Invalides, figure dans la première classe de la capitation. Un autre Garnier, dit Garnier l'aîné, figure dans la seconde classe (Arch. nat., Z [1]h 557). Garnier était l'ami de Couperin qui lui faisait jouer ses pièces de clavecin avant de les faire graver (cf. Marpurg, ouvrage cité p. 454).

4) Marpurg. ouvrage cité, p. 451.

5) C'est Mr Richard Buchmayer de Dresde qui a relevé cette intéressante citation du *Mercure*. Peut-être découvrira-t-il de nouveaux documents sur Marchand en Allemagne. Nous ne pouvons que le souhaiter. En attendant, je le remercie pour les recherches fécondes qu'il a déjà entreprises sur les musiciens français du XVIIIe siècle.

et assemblée en la manière ordinaire suivant la délibération du 14 juin dernier, attendu l'absence du Sr Marchand, organiste du Roi choisi pour un des experts, consent de s'en rapporter au jugement du Sr Lalouette, maître de musique de Notre-Dame qui a été mandé par la compagnie pour être présent au concours et décider de la capacité des sujets qui se présenteront»[1]. C'est le 6 juillet que le prince Emmanuel quitte Paris[2]. Marchand avait peut-être été admis à le suivre. Remarquons d'autre part que l'année précédente, le comte du Luc avait été envoyé en ambassade extraordinaire à Vienne. Le comte du Luc était un protecteur du poète J. B. Rousseau, exilé de France qui l'avait devancé à Vienne de quelques jours. J. B. Rousseau était en outre le client du grand-prieur de Vendôme dont il loue dans ses lettres la bonté et «le cœur admirable». Marchand avait eu de son côté à se louer de la bienveillance du grand-prieur qui lui avait offert de le loger au Temple, ce qui avait l'avantage de le soustraire aux poursuites de ses créanciers[3].

A son retour à Paris, Marchand ne reprit que l'orgue des Cordeliers. Il était logé dans leur couvent[4]. Il attirait encore le public dans leur église «par la vivacité de son jeu et par des pièces qu'il savait toujours assaisonner de quelques traits nouveaux»[5]. Ceci concorde avec l'appréciation que donne Louis Daquin de son talent d'organiste.

«Sans doute que c'est sous l'orgue des Cordeliers que Mr d'Aquin s'est formé puisqu'il possède tous les talents qu'on admirait dans Marchand. Beau génie, mains brillantes, harmonie pure, de la force, de la précision, du touchant, de la rapidité; voilà, je crois, les caractériser à ne les pas méconnaître»[6].

Un autre auteur le juge ainsi.

«Nous n'avons point eu d'homme qui ait jeté tant de goût, tant de génie dans son jeu que Marchand. Dans toutes les églises où il touchoit l'orgue, c'étoit un concours extraordinaire de musiciens et d'amateurs. L'âme emportée par ses sons entroit dans l'enthousiasme où se trouvoit Marchand lui-même, dont les doigts de concert avec un esprit extrêmement fertile, sembloient se rendre maîtres et de l'instrumen

---

1) Arch. nat., LL 826, fol. 101 b. Dornel avait été reçu en 1706, après un concours où Rameau l'avait emporté, mais n'ayant pu souscrire à la condition de ne servir que l'orgue de Ste-Madeleine, il avait dû se retirer. J'ai signalé le premier ce concours dans la *Tribune de St-Gervais*, de mars 1901. Les détails en ont été publiés depuis par M. H. Quittard dans la *Revue de Critique et d'Histoire musicales* de 1902 et par M. Michel Brenet dans l'ouvrage cité plus haut (*Rivista musicale* de 1902).

2) Voir le *Dictionnaire* de Moreri, 8e volume (Portugal).

3) Sur le voyage de Marchand à Dresde, voir l'ouvrage de Ph. Spitta: *J. S. Bach*, 1er vol., p. 576.

4) Il n'était pas le seul laïque pensionnaire du couvent. En 1708, les Cordeliers logeaient aussi Charles Noël le Grand, qui aidait le procureur «ès-affaires de la maison» (Arch. nat., LL 1512, fol. 176 b).

5) *L'Agenda du Voyageur*, par S. de Valhebert (1732).

6) *Lettres sur les Hommes célèbres*, etc., p. 115.

et de l'art même. Il ne réussissoit pas moins dans le toucher du clavecin, où il faisoit voir les mêmes hardiesses, le même feu, donnant à cet instrument, qui paroit ingrat, autant d'agrément, autant de force qu'on en peut donner au violon»[1].

Rameau, pour sa part, avouait que le plus grand plaisir qu'il ait eu en sa vie était celui d'entendre Marchand, que personne ne pouvait lui être comparé pour manier la fugue, et qu'il n'avait jamais pu concevoir qu'on eût une pareille facilité pour «jouer de tête»[2].

Je n'ai pas trouvé de description de cet orgue des Cordeliers que Marchand garda aussi longtemps qu'il put le jouer. Le 10 avril 1731, les Cordeliers, tinrent la délibération suivante au sujet de cet instrument:

«Le très Révérend Père gardien a exposé que Monsieur Marchand de Nogaret, ancien officier de la chapelle et de la Chambre du Roi lui avoit fait rapport qu'il étoit nécessaire de faire relever en cuir neuf les 5 soufflets de notre orgue, les anciens étant entièrement hors d'usage, et qu'il convenoit aussi pour la dignité de notre dit orgue de changer le jeu de cromorne du grand corps de l'orgue en un second jeu de trompette, et qu'ils s'offroit de faire faire à ses frais et dépens le susdit changement de jeux, pourvu que la maison voulût seulement s'engager à payer 300 livres dont il étoit convenu avec le Sr Tribuot, facteur d'orgues à Paris, pour le rétablissement en cuir neuf desdits 5 soufflets, sans autre engagement quelconque»[3].

La proposition du «sieur chevalier Marchand de Nogaret» fut acceptée après délibération du discrétoire. Je ne sais depuis quand Marchand avait pris ce nouveau lustre de noblesse. Cette pièce est d'ailleurs la dernière que j'aie à publier sur sa vie.

Sébastien de Brossard nous a consacré dans ses recueils manuscrits une *Règle pour la composition des accords à trois parties* par Marchand.

En voici la copie:

«Il y a trois sortes d'accords: 1° les accords consonances, 2° les accords dissonances, 3° les accords faux.

Des accords consonances.

Il y en a trois. 1° L'accord naturel, 2° la bonne quarte, 3° la sixte.
L'accord naturel est composé de la tierce, quinte et octave.
La bonne quarte est composée de la quarte, sixte et octave.
La sixte est composée de la sixte, tierce et octave.

Il faut remarquer que tous ces accords se trouvent de trois manières différentes sous la main par rapport à la basse.

1) Je ne connais pas l'auteur de ce jugement donné sur un feuillet imprimé, daté de 1732 et relié dans un volume manuscrit de la Bibliothèque nationale (fr. 28 321).

2) *Essai sur la Musique* de Laborde, tome III, p. 450. En 1722 (*Mercure* de décembre, p. 177), on lit que Marchand avait cessé depuis quelques années de jouer aux Cordeliers à l'office de la nuit de Noël, «pour éviter l'indécence que causoit la foule du peuple et des curieux».

3) Archives nationales, LL 1516, fol. 136.

Des accords dissonances.

Il y a six accords dissonances: 1° la seconde, 2° la quarte dissonance, 3° la quinte et sixte, 4° la petite sixte, 5° la septième, 6° la neuvième.

La seconde est composée de la seconde, quarte et octave.
La quarte dissonance est composée de la quarte, quinte et octave.
La quinte et sixte est composée de la quinte, sixte et tierce.
La petite sixte est composée de la sixte, quarte et tierce.
La septième est composée de la septième, tierce et quinte.
La neuvième est composée de la tierce, quinte et neuvième.

Des faux accords.

Il y a quatre faux accords.
1° Le triton, composé de la seconde, quarte et sixte.
2° La fausse quinte (5 ♭) composée de la tierce, quinte et sixte.
3° La quinte superflue (5 ♯) composée de la tierce, quinte superflue et octave.
4° La septième diminuée (7 ♭) composée de la tierce, quinte diminuée et septième diminuée» [1]).

Marchand mourut le 17 février 1732. Il fut enterré au cimetière des Saints-Innocents.

Son portrait, peint par Robert (sans doute Paul Ponce Antoine Robert 1686—1733) a été gravé par Ch. Dupuis.

Outre les pièces d'orgue rééditées par Mr A. Guilmant et les deux livres de pièces de clavecin, Marchand a laissé un certain nombre de petites compositions éparses dans des recueils.

Voici la table des airs que j'ai trouvés dans les bibliothèques de Paris.
1° *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs pour l'année 1697* (Paris, Ballard, Bibl. du Conservatoire, recueil 85).

p. 43. Pour le mois de mars 1967. Air à boire de Monsieur Marchand.

Quoy? pau - vre amant, tu lan - - - - guis,

Luth Quoy? pau - vre amant, tu lan - - - guis

1) Bibl. nat. Nouvelles acquisitions françaises, 4693, fol. 39 a. S. de Brossard signale encore dans son catalogue (p. 280) parmi les mélanges manuscrits in-folio de sa bibliothèque «une copie d'un autre traité des Règles de la composition par M. Marchand pour lors organiste de St-Benoît et des Grands Cordeliers de Paris, donné au Sr Philidor le fils. Ce traité est court, mais il est excellent surtout par rapport à la musique moderne et à l'usage de toutes sortes de dissonnances».

p. 60 (mois de mars 1697). Chansonnette de Monsieur Marchand.

A - vant que d'ai mer Li - sette

Basse Continue

p. 86 (mois de mai 1697). Printemps, de Monsieur Marchand.

Lentement.

Prin - tems qui changes tout dans ce bo - ca - ge

Basse Continue

p. 188 (mois d'octobre 1697). Air à boire de Monsieur Marchand.

Im - pi - toy - ab - le Ce - li - me - ne

Im - pi - toy - ab - le Ce - li - me - ne

2' *Nouvelles Poésies morales sur les plus beaux Airs de la Musique française et italienne avec la basse.* Premier Recueil, 1737. (Bibl. nat. inv. Vm 1, 1590.) —

p. 66. Périls du Monde. Air gracieux.

Ce monde est u - ne vas - te mer

Cet air est suivi d'un *Double* sur la même basse.

Les vents qui règnent sur la mer

Troisième Recueil (Bibl. nat., même cote). —

p. 34. La Retraite. Air gracieux.

Sous l'her - bet - te la Vio - let - te n'a dit cent fois

(Dans la table placée en tête du recueil, cette mélodie est désignée ainsi: Sous l'herbette, *La Vénitienne*, pièce de clavecin) [1]).

Cinquième Recueil (Bibl. nat. id). —

p. 19. La Patience. Air. Gracieusement.

Mon Dieu, c'est vous que j'im plo - re: Ve-nez pour me sou - la - ger

(D'après la table, cet air est emprunté à une pièce de clavecin).

Même recueil, p. 40.

Les quatre Fins de l'Homme. Le Pécheur mourant. Prière. Air. Lentement.

So - leil je vais fer - mer pour ja - mais la pau-

piè - re: Et c'est pour la der - niè - re fois que je res-

1) Cette pièce est insérée, sans nom d'auteur, dans le recueil de *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs.* Ballard 1707, p. 24 (Bibl. nat. inv. V[m] 7 1861). Elle y est écrite en fa, et présente quelques différences d'ornementation. Mr Richard Buchmayer l'a fait entendre cette année en public.

pire, et que je vois ton ai-ma-ble lu-miè-re

Sixième Recueil (Bibl. nat., même cote). —

p. 6. Louanges de Dieu. Ses Ouvrages. Rondeau. Léger, gracieux et marqué.

Ou-vra-ges du Dieu qui vous for-ma tous

(Transcription d'une pièce de clavecin, d'après la table).

3° Recueil d'Airs manuscrits de la bibliothèque Ste-Geneviève (3175). fol. 46. Air tendre de Marchand.

Je suis un ma-ri-nier d'a-mour

Cet air est suivi d'un *Double* sur la même basse (Quand on a pour guide l'amour on s'embarque aisément). On a vu plus haut cette mélodie insérée avec d'autres paroles dans les recueils de poésies morales.

4° Mercure galant, avril 1700. (Hors pagination, après la page 142.) 1)

Un ob-jet plein d'ap-pas qui pa-roît en ces lieux

Un ob-jet plein d'ap-pas qui pa-roît en ces lieux

1) «Les paroles sont de Mr le Marquis de Morfontaine et ont été faites pour Me Coulon avant son mariage». Titon du Tillet dit que Marchand avait fait la musique d'un opéra: *Pyrame et Thisbé*, sur des paroles de Morfontaine, gentilhomme de Brie, qui avait servi aux Mousquetaires du Roi.

5° J'ai trouvé à la Bibliothèque nationale une cantate manuscrite: *Alcione. Cantate par Mr Marchant*, organiste (Vm 7 4775). A la fin, le nom de Marchand est écrit avec l'orthographe habituelle. La copie est signée Blondet. Je ne puis décider absolument si cette œuvre est de Louis Marchand. Je suis toutefois porté à le croire.

Voici le début du premier récitatif et des deux premiers airs.

Récitatif (p. 1)

Ce-yx va con-sul - ter le Dieu qui nous é - clai-re

(Air p. 2)

Mes pleurs ont cou - lé vai - ne - ment

Deuxième air.

Prélude. Lentement.

Air.

Re - viens, cher su - jet____ de - ma

flam - me

Cet air est écrit avec reprise et bien développé. La cantate comprend encore trois airs et deux récits[1]).

1) Je rappelle que je ne donne ici que la bibliographie des œuvres que j'ai vues dans les bibliothèques de Paris. Il se peut d'ailleurs que quelques-unes aient échappé à mes recherches. Comme je l'ai déjà dit, les motets du conservatoire sont de Marchand «l'aîné».

The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti

by

J. S. Shedlock.

(London.)
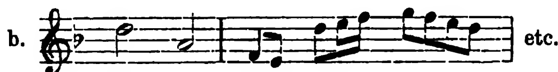
Alessandro Scarlatti has been surnamed the creator of modern opera, and he was not only a great but a fertile composer: the libretto of "Tigrane" which he wrote ten years before his death states that it was his 106th work for the stage. Besides this he is said to have composed over two hundred masses, many oratorios, and an immense number of short pieces. Burney saw the original MSS. of 35 cantatas, each composed in a single day at Tivoli in the autumn of 1704 during a visit to Andrea Adami (da Bolsena); while a Neapolitan amateur told J. J. Quantz in 1725 that he possessed no fewer than 400. The opera writers of that period were bound to be harpsichord players, and indeed this same Quantz in his autobiography in Marpurg's "Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik" writes that Scarlatti "das Clavicymbal auf eine gelehrte Art zu spielen gewusst habe". In Vol. I. of Max Seiffert's valuable revised edition of C. F. Weitzmann's "Geschichte der Klaviermusik", doubt is thrown on the "tradition" that Scarlatti wrote a series of harpsichord pieces. The authorities for that tradition are given as: — (a) the statement in the "Catalogo della Musica esisente presso Fortunato Santini in Roma, 1820", according to which Santini the great collector possessed *Toccate e fughe per Organo* by Alessandro Scarlatti; and (b) the further mention of Fétis in his *Biographie Universelle des Musiciens* of "Deux livres de toccates pour clavecin ou orgue", also "Une suite de pièces de clavecin". Weitzmann (or Seiffert) remarks that it is at least open to question whether this additional information was based on personal knowledge, and very naturally complains that it is not stated whether it referred to printed or to manuscript music. The following, from the article "Santini" in Grove's "Dictionary of Music and Musicians", mentions however a document which points to a source whence Fétis may have obtained this further information: — "In 1820 he [Santini] issued a catalogue (46 pp., 1000 Nos.) of his music, the MS. of which, *containing more than the printed one*, is in the collection of the writer". (The italics are mine.) The writer in question was the late Franz Gehring, who also states that in the Fétis collection at Brussels there is a MS. "Catalogo della musica antica, sacra, e madrigalesca, che si trova in Roma via dell' anima, No. 50, presso Fortunato Santini". In the Gehring

catalogue a different address is given, viz: "Roma, Via Vittoria, No. 49", and the Fétis may differ also in its contents; anyhow the Gehring, containing "more than the printed one", may account for the extra Scarlatti work mentioned by Fétis. The Weitzmann-Seiffert volume refers[1]) to manuscript "Fughe per il Cembalo overo per l'organo" in the Vienna Hofbibliothek, ascribed to Alessandro Scarlatti, "some of which" says the writer have been printed by Diabelli[2] of Vienna, and in Pauer's „Alte Klaviermeister", Köhler's "Les Maîtres du Clavecin", and Farrenc's "Le Trésor des Pianistes"; these publications however only give the same fugue, viz: — the one in F minor

Ex. 1.  etc.

which is also to be found in the second volume of Muzio Clementi's Practical Harmony. Again the same writer declares that from internal evidence the fugues attributed to A. Scarlatti cannot be his, but must have been written by his son Domenico. He concludes therefore that "A. Scarlatti must be struck out of the list of actual composers for the harpsichord". Dr. Joseph Mantuani, chief librarian of the Hofbibliothek, Vienna, has sent me details of four manuscript fugues ascribed to Alessandro Scarlatti[3]). The first two are

Ex. 2a.  etc.

b.  etc.

The last two, of which he has kindly sent me copies, are the same as Nos. 191 and 192 in the Czerny edition of Domenico Scarlatti's works, to which I refer later on. In Robert Eitner's "Quellen Lexikon" in the list of compositions by A. Scarlatti we however find mention of: — 1. and 11. libro di Toccate per Cembalo, in the Conservatorio della Pietà de Turchini, at Naples; also in the same City "Toccate per Cembalo", 1 Vol. in MS.; 10 Toccate per Cembalo (MS.) Milan Cons., 2 Fughe senza parole, MS. — Fuga per organo. Preludio per org. (MSS.), Naples; and 2 Fugen f. Klavier in Cm. u. cd. at Berlin. In addition to the above, reference is also made to the four fugues already referred to in the Vienna Library. There seems then some reason to include A. Scarlatti among the list of composers for the harpsichord. It is indeed quite possible that some of the collections named may be autograph.

---

1) "Geschichte der Klaviermusik", p. 282.

2) Trois Fugues pour le Pianoforte ou l'Orgue par Dominique et Alexandre Scarlatti.

3) Tabvlae Codicvm Manv Scriptorvm, Volvmen X (Codicvm Musicorvm Pars 11), No. 18681.

Now I am about to describe a manuscript volume containing Toccatas, Fugues and other pieces for harpsichord or organ purporting to be by Alessandro Scarlatti. The volume belongs to Mr. C. M. Higgs who has permitted me to examine it; and I may add that it was exhibited at the recent Music Loan Exhibition held at Fishmongers' Hall, London. It is an eighteenth century manuscript and the title is as follows: —

Toccate per Cembalo
Per bene principiare a sonare, ed al nobile portamento delle Mani
Si auerte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli segni
che li uengono accennate dalle Mani
del Signor
CAUALIERE ALESSANDRO SCARLATTI
Primo Maestro della Real Cappella di Napoli.

The date of the last number (Toccata) in the volume, as mentioned later on, is given. There is however no clue with regard to the other numbers.

The volume (oblong) contains 336 pages (eight staves on each page), all filled with music, with exception of the last nine which are blank. There is the original pagination as far as the music extends, also the original parchment cover on which is written in ink "Scarlatti per Cembalo", but in different handwriting from that inside the volume; two or three of the letters have faded or been rubbed away. The only name inside the cover is that of the present owner of the volume who knows nothing of its history. It might perchance have formed part of the Abbé Santini's library which is now at Münster in Westphalia. That library according to the account given by Edward J. Dent in his interesting article "The Library of Fortunato Santini" — in the April number of the Monthly Musical Record of this year — is in a very dilapidated state; there is as yet no catalogue. In the pamphlet of Wladimir Stassoff, "L'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome" published at Florence in 1854, a similar volume is mentioned, but many a change may have been effected between 1854 and 1861 when the transfer from Rome to Münster was made.

The music in the volume under notice is clearly and for the most part carefully copied. Some notes are evident slips of the pen and can therefore be at once rectified. In other places however there are very doubtful passages — though these are by no means frequent. There are several repetitions. The first number for instance in the volume, to which reference will presently be made, occurs again, though without the remarkable fingering. It is note for note the same in both versions, excepting in one passage, in which a sequence bar has been evidently omitted in

the first, and as a whole the more carefully written, version. It is of course an omission on the part of the copyist. And in connection with this two other omissions occur in a charming movement (over which is written *Tempo di menuetto*, though not in the hand of the copyist). A mark is indicated in each case, and the omitted bar added in at the end of the line; against the one is written "bar omitted", and against the other "another bar here". These words, also the two bars, have been added by the same hand that wrote "Tempo di menuetto". The words quoted are, it must be noted, in English. Was the writer of these words perchance Thomas Roseingrave (Rosingrave)? He succeeded his father Daniel Roseingrave as organist of St. Patrick's Cathedral, Dublin, and through the liberality of the Dean and Chapter was enabled to visit Italy for improvement. Grove's Dictionary says that "he was on friendly terms with the Scarlattis".

In Bach's "Wohltemperirtes Clavier" there are only a few tempo indications; one of the most notable instances being the *Presto*, *Adagio*, *Allegro* in the second Prelude of the first part; but in the volume under notice nearly all the movements have such indications.

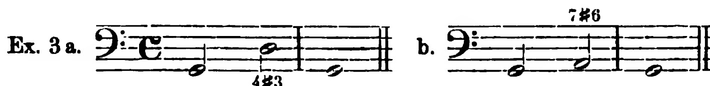
Haydn used to write "In nomine Domini" at the beginning, and "Laus Deo" at the end of his scores, with the occasional addition of "et B. V. M^{ae} et om^{s} s^{is}" (et Beatae Virgini Mariae et omnibus Sanctis). In this Scarlatti volume a few of the numbers have at the end "L : D : B : M : V:", and a flourish at the end, or may be the letter q standing for *que*.

We read in Villarosa's "Memorie dei compositore . . . del regno di Napoli" that when Alessandro Scarlatti moved with his family to Naples he was a celebrated player on the harp and harpsichord; it is therefore extremely likely that he had then composed music for the latter instrument. In 1694 he became *maestro di capella* to the Viceroy of Naples, and this may be the move referred to by Villarosa; or more likely the one when he returned to Naples after his resignation (1709) of the post of *maestro di capella* of Santa Maria Maggiore, Rome (he was appointed assistant *maestro* in 1703 and chief *maestro* in 1707). He at any rate commenced his career as a composer at an early age, for he wrote an opera, "L'Onestà nell'amore", for Queen Christina, which was performed in her palace at Rome in 1680. The date of his birth has been variously given, but on his tombstone in the St. Cecilia Chapel of the Church of Monte Santo in Naples it is stated that he died in 1725 aged 66; when he wrote that opera he was therefore only just out of his teens, and, again to quote Grove, "it is a probable inference that he was even at that time a composer of some mark".

Alessandro Scarlatti became in process of time teacher at three of the Naples' Conservatorios, San Onofrio, I. Poveri, and Loreto, so states

the writer of the Grove article. Now the very title-page of the volume distinctly points to him not only as a teacher but as a harpsichord teacher. And this is confirmed by what immediately follows. First come "Regoli per Principianti" respecting cadences: two deserve mention:

Scarlatti bids the *discepolo* note that only the consonance of the fifth can be placed above the fourth passing to the third; also that in that passing "si tocca pure la 7a". Again in speaking of the second cadence
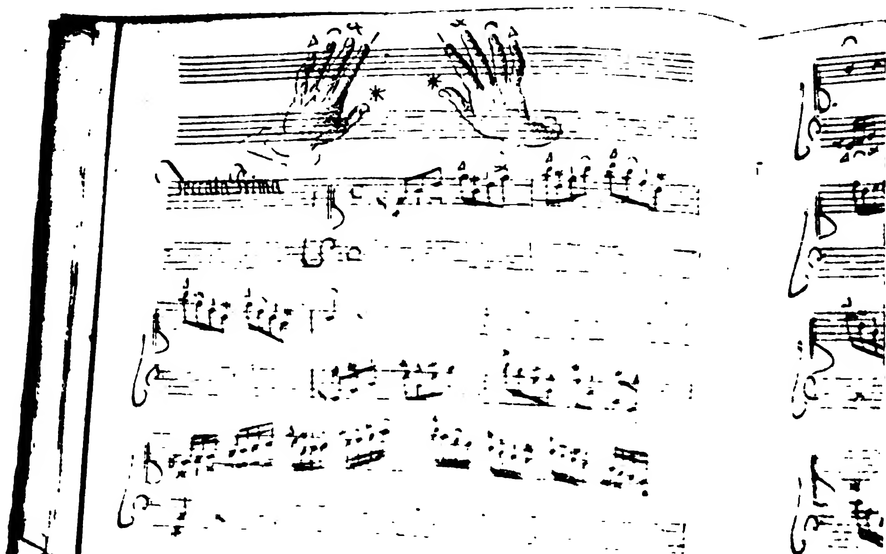


that "passando alla 6ª maggiore, si aggiunge la 4ª alla 3ª sopra il basso"; and of this there is an example in the 6th Toccata.

The first number in the volume is a Toccata containing two movements, both in the key of C major, the one in common, the other in triple time. The music consists almost entirely of scales or passages founded on scales, and arpeggios. The chief aim is evidently to train the fingers, yet the music is by no means lacking in interest. It is plentifully supplied with fingering. At the head of the music are drawn two hands (left and right), with quite peculiar finger marks placed above the tips of the fingers.

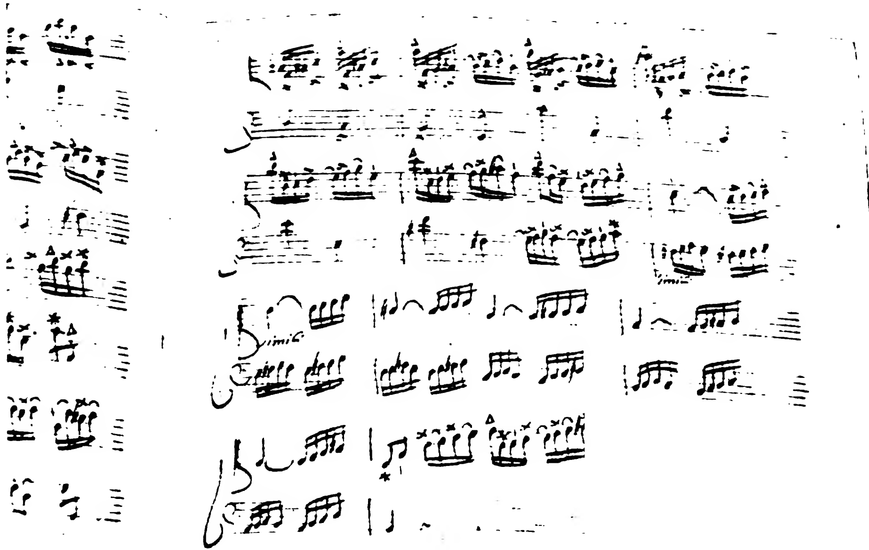
This system of fingering, so far as I am aware, is unique; there is no mention of it in Dannreuther's "Ornamentation". Many interesting illustrations might be given, but it must suffice to quote the opening bars:

Ex. 4.



and the closing ones:
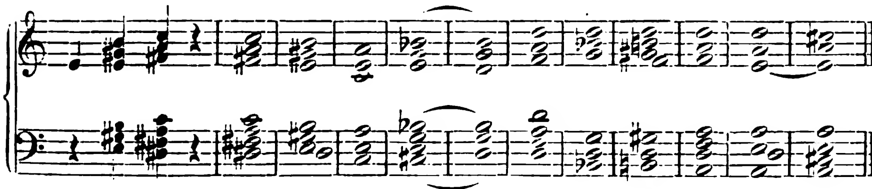
Ex 5.
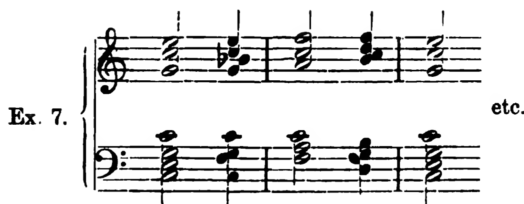


The commencement on the second inversion of the dominant chord deserves note; also the choice of fingers for the shake at the close. Dannreuther (Ornamentation, Part 1 p. 3) remarks that "the old virtuosi did not pass the thumb, they chose to pass the fingers over one another; in the right hand ascending, the third over the fourth, descending, the third over the second; in the left hand descending, the second over the third, ascending, the third over the second". It will be interesting to compare the Scarlatti method with this.

As a specimen of bold arpeggio passages in first movements of the toccatas I give:
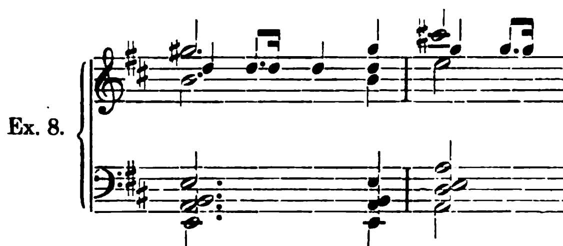
Ex. 6.



And one more example is worth quoting. One of the "Follia" variations (No. 24) at the end of the volume, marked *tutto arpeggiato*, has the following:

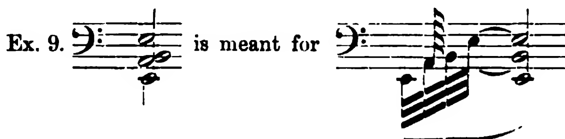


In the second chord the f in the bass, and in the fourth the c in the treble sound as if they are mistakes; but both are correct. Dannreuther in his "Ornamentation" (Part 1, p. 119) quotes from the Czerny Edition of Domenico Scarlatti's pieces. In No. 91 occurs the following:



and the writer comments as follows: —

"Here the notation for which Czerny may possibly be responsible — the MS. from which he worked is not accessible — appears misleading."
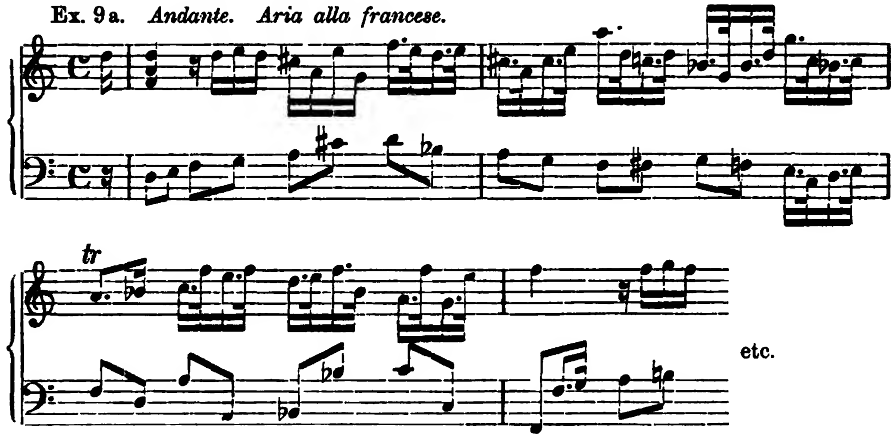


"The chord is to be broken and the dissonant accacciatura to be touched as though the key were hot" (Geminiani). A violent and most eccentric passage of this sort is quoted from Czerny, No. 68, in the preface to H. v. Bülow's revised version of eighteen pieces by (Domenico) Scarlatti [1]).

Thus Domenico; and if only space permitted, it would be most interesting to give other illustrations of the son's following in his father's footsteps.

It would lead me too far to discuss the evolution of the Toccata from Merulo through Frescobaldi and Froberger down to Pasquini and Alessandro Scarlatti. The Scarlatti Toccatas differ considerably from one another. Frescobaldi and Froberger were in favour of three sections,

1) "Achtzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti .... herausgegeben von Hans von Bülow" (Leipzig, C. F. Peters).

but only in one of the Scarlatti Toccatas do we find a threefold division. In the 5th, the first section consists of broken chords and figurations of various kinds; the second is a "fuga", and the third a short movement in binary form, entitled a *Corrente*, but in common measure. Some have only one movement, some two; in one, the second movement is a light *Menuet*, in another an *Aria alla francese* in the usual binary form.



One, by the way, is entitled *Toccata per Organo, e per Cembalo, dou'e arpeggio su l'Organo, e tenuta, e dou'e su l'Organo, su il Cembalo.*

The form of the fugue, such as we find it in Bach's fugues, was gradually evolved from the Ricercari, Canzone, and Fantasias of Frescobaldi, and any stage in that evolution is of interest. In Pachelbel and Kuhnau, immediate predecessors of Bach, the form may be said to be established; a Pachelbel fugue, especially, was as it were embryonic, and in filling it out the great master showed that he had studied Kuhnau whose style of writing displayed bolder harmonies and richer counterpoint. Now two questions of great interest present themselves: — by whom was Alessandro Scarlatti influenced? and whom did he in his turn influence? The first is not easy to answer. With exception of the last Toccata in the volume which bears the date 1723, it is impossible to assign a date to any of them. They may have been written any time between 1680 and 1723, but I am inclined to think that they belong to the second half of that period, viz: after Scarlatti had settled for good in Naples, and was engaged in teaching. He was a man of wide knowledge, and was no doubt conversant with the works of his contemporaries, and in his solid harmonies and figuration one often seems to trace the influence of Pachelbel, Krieger and Georg Muffat. It seems scarcely likely that the music of men who were held in high esteem both by Handel and Bach should have escaped his notice. Then of course there was his great

fellow-countryman and contemporary, Bernardo Pasquini, who like himself was at one time organist of Santa Maria Maggiore, Rome; and between the two composers there was a certain affinity. To give only one example, I place side by side the subject of a Ricercare by Pasquini, and the subject of a Scarlatti fugue.

Ex. 10. Pasquini Scarlatti

It is difficult to determine the influence which Scarlatti exerted over other composers. There are many of his figures and harmonic progressions which have their counterparts in Bach and Handel, but all three may have culled from a common source. Nevertheless there are some striking resemblances to which I should have liked to call attention, but space forbids.

Again the great interest which both Bach and Handel took in Italian music, seems to render it likely that they must have known something of the clavier works of so renowned a composer as Alessandro Scarlatti: Handel indeed was personally acquainted with him.

Francesco Florimo in "La Scuola Musicale di Napoli" (Vol. 2, p. 164) says of him that: — "Egli si rese celebre in tutti i generi, e fu il primo che meglio contribui a fissare e perfezionare nel contrappunto la chiarezza e la cantabile disposizione delle parti, non meno che l'espressione e la grazia nella composizione, conservandovi la nobilità e semplicità convenevoli. Spogliò la musica del barbaro gusto di quel pesante e monotono lavorio delle intrigatissime fughe *a più soggetti*, *controsoggetti imitazioni*, *canoni*, *doppi' canoni* ecc. ecc. ch'egli rese più semplici e più melodiche, scevre di quegl'inviluppi contrappuntistici che allora dominavano specialmente nella Scuola Fiamminga, la quale mirava piuttosto a superar difficoltà che a conseguire il bello."
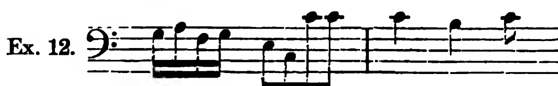
The first fugue in the volume is in the 5th Toccata, and here is the subject and answer accompanied by the counter-subject.

Ex. 11. *Allo.*
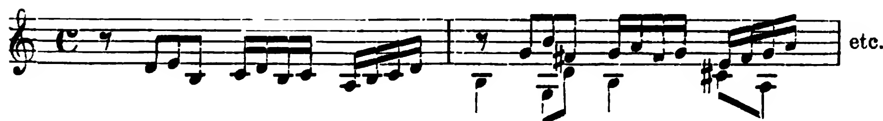
tr

etc.
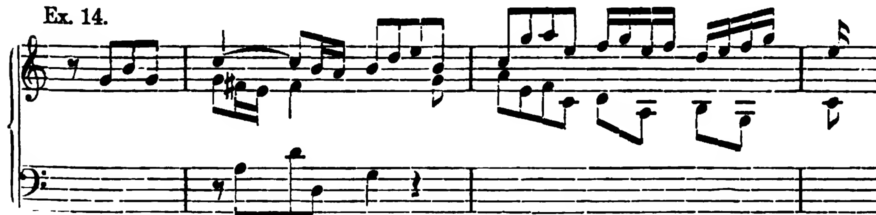
The subject indeed is only heard once again, and then the leap of a fourth, or rather fifth, becomes an octave.



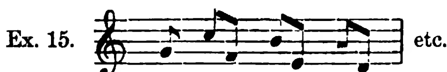
Here is the rollicking subject together with the tonal answer of another fugue.
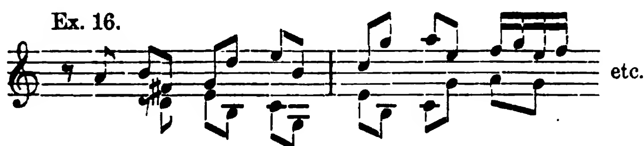


The next illustration shows interesting use of the opening three notes of the subject; even the lower part of the second bar is thematically evolved.
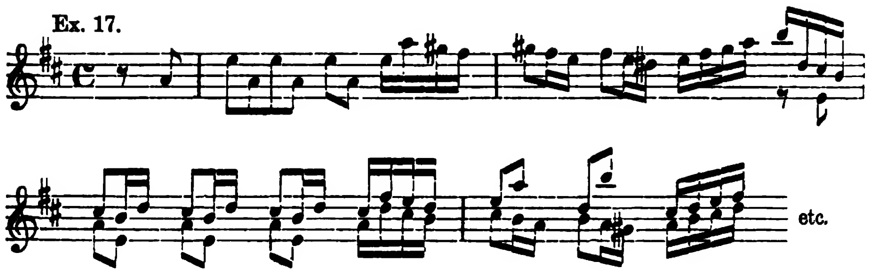


Later on the same notes, the intervals being enlarged, serve for another episode.
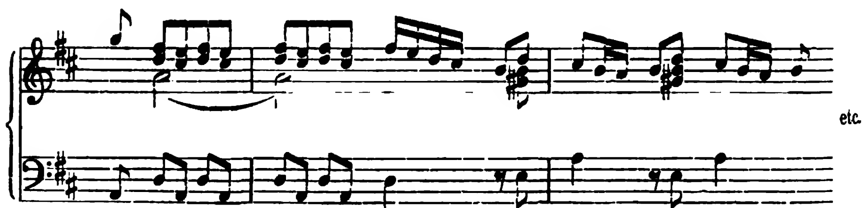


Again we find an episode beginning as at Ex. 14, but here greater intensity is produced by extension.
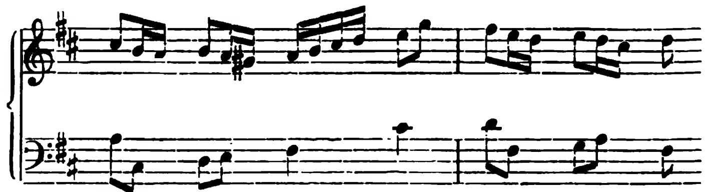


A fugue in the Toccata "per organo e per cembalo" is particularly bright. It opens thus: —
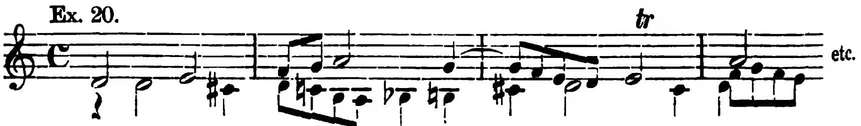


The use made of the subject is striking. The opening figure dominates the whole movement. The following extract will show how energetic the music is, and how it foreshadows Handel.



An episode evolved from the counter-subject, indeed, recalls "Go baffled coward" in Samson.
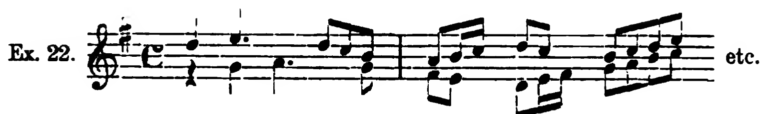


I have just spoken of a fugue Handelian in spirit. There is another which shows close affinity with Bach as may be seen from the subject and counter-subject.



It is preceded by a prelude, the first notes of which may be compared with the subject of the fugue.
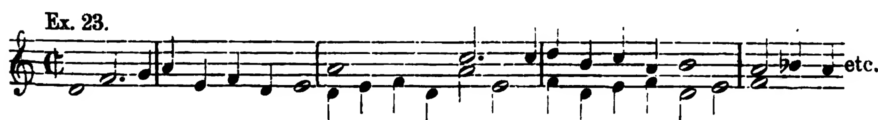


One of the lightest and most attractive fugues in the volume commences thus:
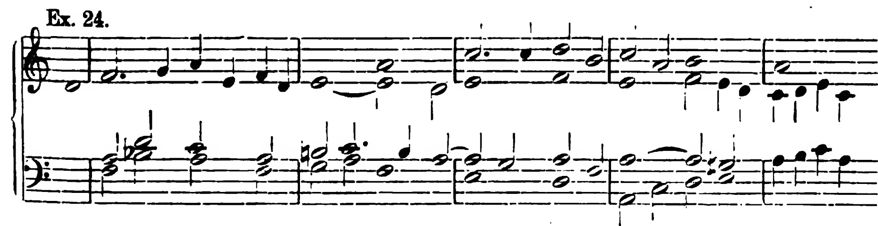


It is a little masterpiece, and I was sorely tempted to quote several passages.
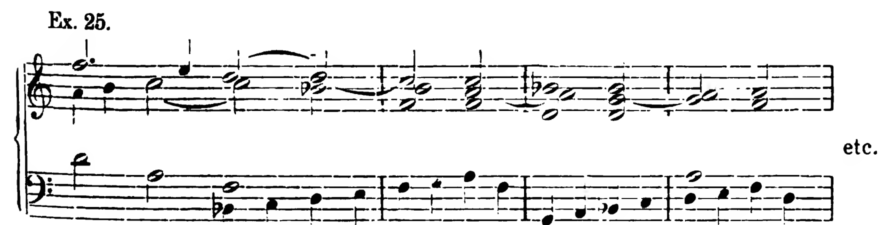
But there are fugues of a different kind. One, of which the subject is quoted in Example 10, is entitled "Primo Tono, Fuga per organo". The fugues I have referred to are in two, and occasionally in three parts; here we meet with four-part writing. Before Bach's time, and indeed in Handel's six fugues, the part-writing is not strict, the number of voices varies; those for instance of Handel could not like the 48 of Bach be written out in open score. The fugue in question is very serious; it commences thus: —



And the following which ends the exposition and leads to the key of the dominant offers a specimen of four-part writing.
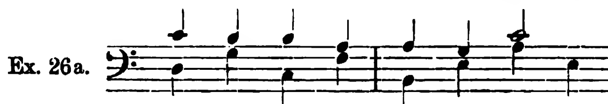


The effective entry of the soprano-part over the suspension of the seventh deserves note, also the augmentation of the crotchet notes of the subject. In a dignified episode the bass is evolved from the opening figure of the counter-subject; here too we meet with four-part writing:
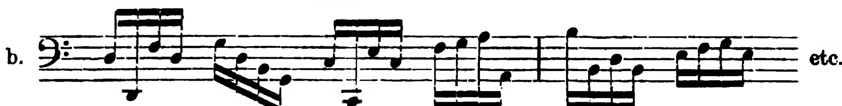


The fugue ends with a bold pedal point of twelve bars.

In the "Geschichte der Klaviermusik", p. 420 Max Seiffert refers to the first two of the five fugues in Czerny's edition of 200 pieces (Nos. 191 and 192) as of less value than the remaining three: the themes with their moving semiquavers he describes as bearing "die Physiognomie alltäglicher Figuren". This remark is of special interest, inasmuch as both these fugues are in the volume under notice, and with trifling exceptions, note for note the same as the Nos 191 and 192 mentioned above. No. 191 has the same theme as the last fugue in the volume (see Ex. 30) but it is shorter, and apparently of earlier date.
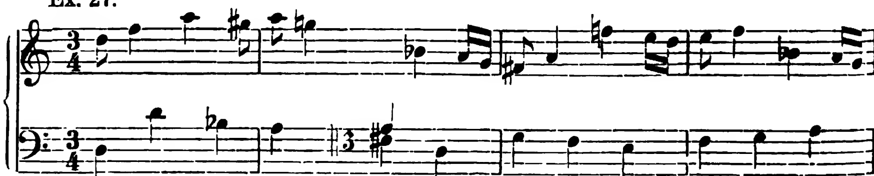
There are two sets of variations in the volume. The one is entitled: *Varie Partite obbligate ad Basso.* As in the variations of Bernardo Pasquini and earlier writers, there is no actual melody, but merely figure work over a series of chords; the harmonic progression is of the usual solid character. There are in all twelve variations. The bass does not always preserve its first stiff form. Take for instance bars 2 and 3.
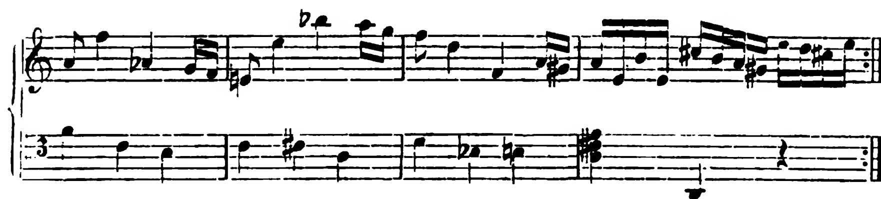


In variation 8 they appear thus:



The succession of fourths and fifths in the first illustration is evidently broken on account of the stretch of a tenth which would result if the lower *a* were taken in the second bar; an interval by the way which modern composers would not hesitate to write. Here, however, it is a note of great importance and needs to be struck firmly; it is not merely a note of a chord supporting a melodic note. In some instances, as for instance in variation 8 mentioned above, the passage work is assigned to the left hand, and then of course the chords, now played with the right, have to be modified. The passage writing is for the most part smooth and formal; occasionally, however, as in No. 9 there is rhythmic variety. An interesting specimen of rhythm may here be quoted from the final Toccata.
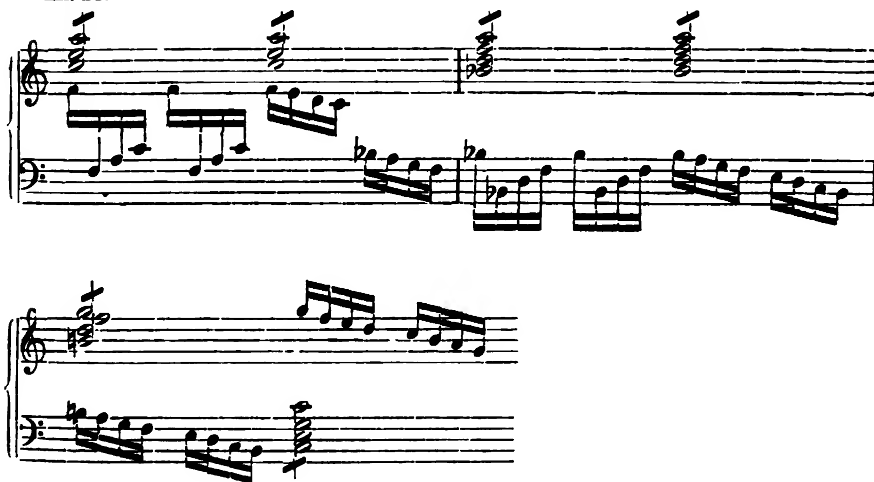




Scarlatti in some of his fugues works up to a climax, introduces some figure or imitation adding fresh life to the music. The piece in question opens in common time, but the last three variations are in triple time; the effect is somewhat similar to that of hurrying the tempo. The other variations occur in the last Toccata in the volume which will be presently noticed; interest is there maintained by constant rhythmic variety.
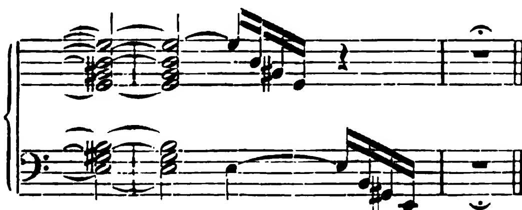
The last Toccata in the volume commences with a Preludio in which occurs the bold progression:

Ex. 28.



Here are the closing bars, followed immediately by an *adagio* which may claim kinship with Bach's Chromatic Fantasia

Ex. 29.



Adagio.

Cantabile appoggiato.

etc.
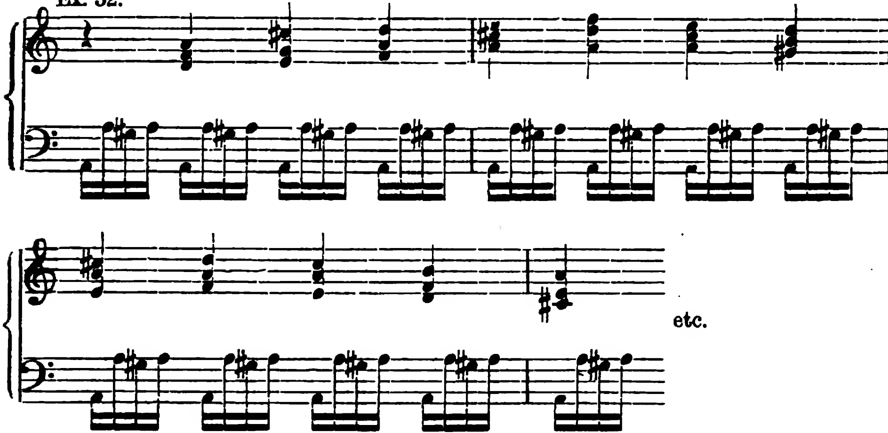
Then a brief *presto* leads to a fugue with the following theme:

Ex. 30.
Presto.
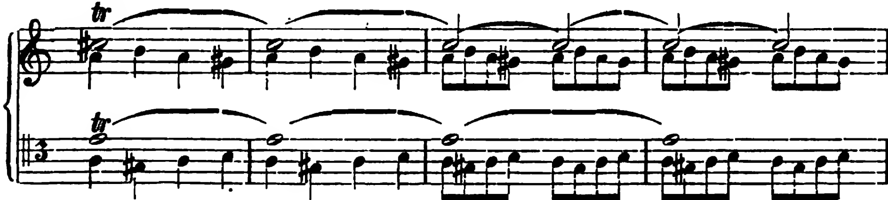
The boldness of this theme is striking, and there is a certain resemblance between it and the subject of the E minor fugue of the first part of the well-tempered Clavier. The writing here is only in two parts throughout, but yet it often sounds as if a third voice entered. The various theme entries are separated by episodes formed from the subject of the fugue. Here is one example:

Ex. 31.

The fugue ends with a pedal passage notable for its ever increasing vigour, also its length (thirty bars). It opens thus:



In it occurs a long shake with under-notes for the right hand, the pedal figure continuing as above. While noticing this shake, I may refer to a double one which occurs in the Preludio,



a difficult passage which would give trouble to a pianist at the present day. The four crotchets which in the last two bars are turned into quavers remind one, to quote the late Sir George Grove, of Beethoven's "hurrying a phrase up to a climax by shortening the values of the notes".

The fugue is followed, though without break, by another interesting *appoggiato cantabile* which in its turn leads to some remarkable "Follia" variations. Variations have been written on this bass or ground by Frescobaldi, Corelli, and Pasquini, and there are other ones besides those now in question by Alessandro Scarlatti himself. I now place the first section of three bass forms one under the other for comparison. The first is from Corelli's Op. 5; the second from the variations just mentioned[1]); and the third from the Toccata under discussion. Scarlatti did not borrow it from Corelli; it was common property, an old Spanish Dance,

1) These variations are not in the volume described in this article.

and already used, as stated above, by Frescobaldi who died before Scarlatti was born.

Ex. 34. Corelli.

Scarlatti.

Scarlatti.

If the two Scarlatti versions be compared it will be seen that the first is merely a simpler form, almost identical with that of Corelli. In Variation 20 the first four bars of the bass closely resemble the Pasquini form, the last four those of Corelli:

Ex. 35. Pasquini.

Scarlatti.
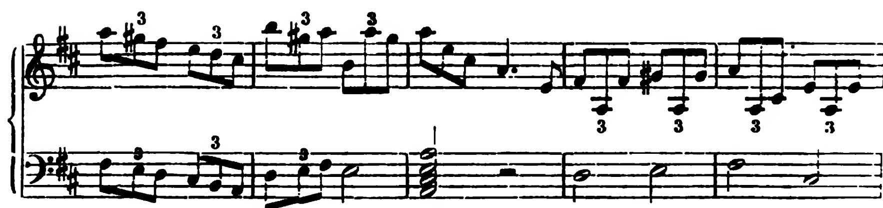
The ingenuity and rhythmic variety of the twenty-nine variations are quite extraordinary. Of course modern ears find the sameness of measure and key, or I should rather say mode, and the same harmonic progressions, monotonous; but it must be recognised that the composer has done everything in his power to draw off attention from what may be called the scaffolding of the musical structure. I must not venture on illustration.
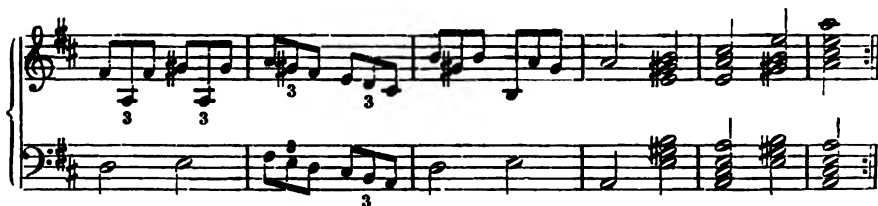
There is one thing to note by the bye about this Toccata viz: that it is the only number in the book which bears a date; after the usual "Del Signor Caualiere Alessandro Scarlatti" is written "Napoli 1723".

In 1725 the great master departed this life, and it is by no means unlikely that this was the last work he wrote for the harpsichord.

By way of conclusion I give a movement representative of Scarlatti in a light vein.

Ex. 36. Partita alla Lombarda.


3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


3
3
3
3
3

Einiges über Georg Benda's „akkompagnierte" Monodramen

von

Edgar Istel.
(München.)

In Heft 4 des V. Jahrganges der »Sammelbände« veröffentlichte Fritz Brückner eine Studie über »Georg Benda und das deutsche Singspiel«, deren zweiter Abschnitt (S. 580) die Überschrift »Die Monodramen Benda's« trägt und diese hochbedeutsamen Werke auf zirka sechs Seiten zu behandeln versucht. Da Brückner's eigentliches Thema durch Benda's Singspiele abgegrenzt ist und die Erörterung der Monodramen gewissermaßen eine Zugabe darstellt, so ließe sich die Dürftigkeit dieser Zugabe immerhin entschuldigen, nicht aber die Ungenauigkeit und Leichtfertigkeit der Behauptungen des Verfassers, der die Tatsachen gerade in der Hauptsache derart auf den Kopf stellt, daß ich nicht umhin kann, seine Ausführungen hier etwas näher zu beleuchten. Ich darf für diese Tätigkeit wohl Anspruch auf Kompetenz erheben, da ich seit Jahren mich mit Studien zur Geschichte des Melodramas befaßt habe, deren erster Teil als I. Beiheft der IMG. erschien[1]), deren zweiter Teil aber, »Die Entstehung des deutschen Melodramas«, gerade die Benda'schen Werke und ihre Nachfolger behandelnd, im Manuskript nahezu fertig vor mir liegt.

Der Kürze halber möchte ich mich auf die Widerlegung einiger lapidarer Behauptungen des Verfassers beschränken, um sein wissenschaftliches Verfahren näher zu charakterisieren und die durch ihn angerichtete Urteilsverwirrung einigermaßen bei Zeiten rückgängig zu machen.

So heißt es Seite 578 (Zeile 3 von oben):

»Der neuen Zeit sich als Dramatiker anzuschließen, gelang ihm (Benda) nicht«.

Gewissermaßen zum Beweise fügt Brückner hinzu:

»Noch 1783 hatte er seine dramatischen Prinzipien in einem Aufsatz« über das einfache Rezitativ« wörtlich fixiert und den Grundsatz seiner dialogisierten Singspiele mit den Worten ausgesprochen: »nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Musik verliert selbst, wo man ihr alles opfert«.

Stellen wir hierzu noch einige andere Sätze Brückner's. Seite 579 (Zeile 4 von unten) schreibt er:

»Die Monodramen Benda's sind nur Stilproben (? !), durch die er sich auf das Singspiel vorbereitet, ihr Erfolg ist der zufälligen (?) meisterhaften Darstellung zu verdanken«.

Weiterhin Seite 581 (Zeile 5 von oben):

»Für das 18. Jahrhundert liegt die Erklärung für die Melodramen auf dem Theater in der intimen Verfassung der kleinen Theater und dem schwachbesetzten Orchester.

---

1) J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion.

Die Musik ist dabei vollkommen (! !) Nebensache, es handelt sich lediglich um die dramatisch wichtigste Stelle für die Heroine, dazu um eine Kraftprobe der Empfindung und der Lunge (!), kurz um eine Generalprobe für eine neue Kunst. Es erweist sich dies aus dem Schauspielrepertoir (!) der damaligen Zeit«.

Auf der gleichen Seite (Zeile 12 von unten) heißt es dann ergänzend:

»Von Benda's Musik zu diesen Monodramen ist in den Kritiken weniger (?) die Rede. Die Musik leistete eben ganz andere als ästhetische Dienste (? !). Sie vermochte nur, der Stimme einer Medea soviel Untergrund zu geben, daß sie Steigerungen anwenden konnte, die, ohne musikalischen Hintergrund, zu grell und gellend gewirkt hätten«.

Das ist also der Kern der Brückner'schen allgemeinen Ausführungen, deren wesentliche Sätze zusammengefaßt lauten:

1. Benda ist kein moderner Dramatiker, denn er sagt: »Die Musik verliert selbst, wo man ihr alles opfert«.
2. Die Monodramen Benda's sind für sein Schaffen unwesentlich (nur »Stilproben«).
3. »Die Musik ist dabei vollkommen Nebensache«, sie »leistete eben ganz andere als ästhetische Dienste«.
4. Von Benda's Musik zu den Monodramen ist in den Kritiken weniger die Rede.

Fragen wir uns nun, was an den vier Behauptungen Brückner's wahr ist, so lautet die Antwort: nicht ein Wort. Das genaue Gegenteil entspricht den Tatsachen.

Wer auch nur einmal die Partituren von *Ariadne* oder *Medea* in der Hand gehabt hat, wird, wenn er überhaupt etwas von musikalisch-dramatischer Wirkung versteht, zur Überzeugung kommen, daß hier, in diesen beiden Werken, Benda sich als ein Dramatiker allerersten Ranges, ja als der erste wirklich moderne Dramatiker zeigt. Seine kurzen, prägnanten Motive steigern sich je nach dem Grade der auszudrückenden Leidenschaft thematisch in durchaus freier Modulation und wiederholen sich leitmotivisch, streben also eine musikalisch-dramatische Wirkung an, die wir erst als eine Errungenschaft der neuesten Zeit, Richard Wagner's und seiner direkten französischen und deutschen Vorgänger anzusehen pflegen. Allein Benda's akkompagnierte Dramen sind prinzipiell nichts andres als Wagner's letzte Werke nach dem *Lohengrin*, — man braucht nur die gesprochenen Worte in gesungene zu verwandeln, und das moderne Musikdrama steht fertig da. Benda's *Ariadne* ist so das erste musikalisch-dramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat; die Musik folgt ausschließlich dramatischen Gesetzen. Benda's Satz, »die Musik verliere, wo man ihr alles opfert«, enthält gerade die höchste dramatische Weisheit, wie sie Gluck (Dedikation der *Alceste*) und Wagner (Oper und Drama) ausgesprochen und verwirklicht haben, und seine eigentliche Bedeutung lautet: nicht musizieren um der Musik, sondern um des Dramas willen, denn sonst wirkt selbst die schönste Musik nicht. Die Wahrheit dieses Satzes haben fast alle Nachfolger Benda's, namentlich Reichardt, zu ihrem Schaden an sich selbst erfahren müssen.

Damit man aber nicht glaubt, dies Urteil sei nur meine persönliche Überzeugung, will ich zwei klassische Zeugen, deren Gewicht sich niemand wird entziehen können, anführen: Mozart und seinen Biographen Jahn.

Mozart, wohl neben Gluck der kompetenteste Zeitgenosse, schreibt am 12. November 1778 an seinen Vater [1]):

»Ich habe ein solches Stück zweimal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen. In der Tat mich hat noch niemals etwas so surpreniert: .... Was ich gesehen, war *Medea* von Benda; er hat noch eine gemacht, *Ariadne auf Naxos*, beide wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war, ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe«.

Und Jahn, einer der feinsten Beurteiler älterer Musik, schreibt [2]):

»Daß der Enthusiasmus ganz vorzugsweise der ausdrucksvollen Musik Benda's galt, in deren Lob alle einig waren, stand außer Zweifel, und keinem seiner Nachfolger ist es gelungen, eine ähnliche Wirkung hervorzubringen«.

Um schließlich auch ein modernes musikwissenschaftliches Urteil heranzuziehen, zitiere ich noch die ausgezeichnete Monographie über Zumsteeg von Ludwig Landshoff [3]), der Benda einen »genial veranlagten Musiker und zugleich Dramatiker« nennt und »wahrhaft hinreißenden dramatischen Schwung vor allem in seinen Melodramen« findet [4]).

Ich denke, damit hätte ich die Unrichtigkeit der drei ersten Brücknerschen Sätze genugsam dargetan. Brückner's unbewiesener Beweis aus dem »Schauspielrepertoir der damaligen Zeit« fällt dagegen wie ein Kartenhaus zusammen, alles übrige aber behauptet er ohne Beweis. Soll ich da wirklich noch die Verkehrtheit der Behauptung, in den Kritiken sei weniger von der Musik die Rede, ausführlich darlegen? Ich will mich auf die Anführung einer kleinen Reihe ausführlicher, enthusiastischer Kritiker beschränken. A. v. Knigge, Dramaturgische Blätter, Hannover 1789 S. 501f., Schink, Dramaturg. Fragmente Wien 1782 I. S. 252, Neefe, Goth. Theaterjournal 1. St. S. 74. Schubart, Ges. Schriften V. S. 120f., Reichardt, Musik. Kunstmagazin S. 86 (alle über *Ariadne*; über *Medea* ließe sich eine gleiche Anzahl zusammenstellen), fürwahr, die besten zeitgenössischen Namen.

So sieht es also mit den allgemeinen Behauptungen Brückner's aus; daß er im speziellen nicht gewissenhafter verfährt, will ich an zwei Beispielen, denen ich noch mehrere gleich instruktive hinzufügen könnte, kurz beweisen.

Auf Seite 582 wird in Anmerkung 1 die einzige zuverlässige Quelle (ich habe alle übrigen Angaben damit verglichen) über die Entstehung der *Ariadne*, die Selbstbiographie des Dichters Brandes ohne Gründe als »unzuverlässig« gebrandmarkt. Weiter ebenfalls auf Seite 582 meint Brückner:

»Es muß dem Textverfasser Brandes auch irgend solch' (sic) alter Text vorgelegen haben, denn seine dem Diodor angeblich entnommene Fabel (siehe Textvorrede) entspricht dem Text nicht«.

Brückner verweist damit ausdrücklich auf die Textvorrede, womit er nur die Vorrede zur Separatausgabe: »Ariadne auf Naxos, ein Duodrama von Joh. Chr. Brandes, Leipzig 1790« meinen kann. Hier steht im »Vorbericht«

1) Vgl. Jahn I., 3. Auflage S. 577.

2) A. a. O. S. 634.

3) Berlin 1902, S. 121 und 123.

4) Schon A. v. Dommer (Handbuch der Musikgeschichte 2. Aufl. S. 534), dessen Urteil von bekannter Feinsinnigkeit ist, hält »die Musik zu beiden Stücken für meisterhaft und reich an den vortrefflichsten dramatischen Wirkungen«.

Seite 5 auf derselben Seite, wo Brandes davon spricht, daß die Fabel dem Diodor entnommen sei, acht Zeilen später:

»Die bekannte Kantate des Herrn von Gerstenberg, Ariadne auf Naxos, ist zur Grundlage dieses Duodrama genommen und vieles daraus wörtlich beibehalten worden«.

Brückner hat also auf der gleichen Seite nicht einmal ein paar Zeilen weiter gelesen!

Sapienti sat! Ich will mich nicht mehr darauf einlassen, mit den dürftigen und schiefen Charakteristiken, die Brückner von *Ariadne* und *Medea* ohne Berücksichtigung der Musik gibt, mich auseinanderzusetzen oder Sätze, wie (S. 585, Zeile 5): »Zum Ausrasen ist deutsche Musik zu gut« zu bekritteln, sondern zum Schlusse noch in eigener Sache ein ernstes Wort mit Brückner reden. Brückner spricht an verschiedenen Stellen (S. 579, S. 581 und S. 585) auch von Rousseau und seinem *Pygmalion*, für dessen eigenartige Schönheit er nur Urteile wie »lyrische und philosophische Spekulationen« findet, ohne mit einem Wort meine oben bezeichnete Spezialstudie darüber und den Namen ihres Verfassers zu nennen. Auf Seite 585 wird hierzu nur ein schüchterner Anlauf genommen mit den Sätzen:

»Neuerdings hat man (!!) sich mit der Frage nach der Musik des *Pygmalion* von Rousseau stark beschäftigt und glaubt, eine Partitur dieser Musik von Rousseau selbst entdeckt zu haben. Es ist völlig unwesentlich (?), ob Benda diese Musik gekannt hat oder nicht, mit den Ideen Rousseau's war er lange bekannt und von dem Musiker Rousseau konnte er kaum etwas lernen«.

Mit Verlaub: es ist von großer Wichtigkeit, ob und in welchem Maße Benda Rousseau's *Pygmalion*-Prinzipien gekannt hat, und ich werde in der bereits angekündigten Arbeit diese Frage eingehend behandeln. Brückner tut hier nur so, als ob die Sache gleichgültig sei, aus dem einfachen Grunde, um meine Arbeit, deren Titel und Autor er absichtlich unter dem farblosen »man« verbirgt, umso leichter totschweigen zu können. Das ist eine Handlungsweise, deren Charakterisierung ich mir wohl ersparen kann.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**



QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR VI * PART 2

JANUARY-MARCH 1905

CONTENTS



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS

The Principle of the Hydraulic Organ

by

Charles Maclean.

(London.)

The English book literature on this subject is unequal, uncertain, and in only one case even approximating to thoroughness. The leading current English works of reference stand thus: — one (Encyclopaedia Britannica, s. v. Organ) treats the subject as impenetrable; a second (Wm. Smith's Dict. of Greek and Roman Antiquities s. v. Hydraulus) gives quite incorrect information; a third (Grove's Dict. of Music, s. v. Organ) is mainly correct but naturally very brief; all others are silent. The by-classics which furnish the text for the special subjects have never been taken up by philologists proper in England, and the published English translations of the passages concerned cannot claim to be beyond amendment. Add to this, three considerations of local claim: — the British Museum manuscripts contain some of the earliest extant figured illustrations of the Hydraulic Organ, such indeed as would have settled everything doubtful about its principle some centuries ago if they had only been attended to; a Latin work was published at Oxford 231 years ago, which was the first serious modern digest of the subject made in any country, and which has not hitherto been adequately brought forward or assessed; a perfect three-stop Hydraulic Organ of small size has been constructed and within the last few months publicly exhibited by an Englishman.

There are therefore ample grounds for offering in the following pages, if only from the English point of view, a *dissertation on the principle*, coupled with a *co-ordination of the literature*. The process will in its course show the ultimate causes which have created such a long-standing puzzle; viz. first the slow growth of really scientific ideas about a natural agency not in very common use, secondly the impossibility of disseminating knowledge until printed books have taken over the work of the pen-written books which we call Manuscripts, and thirdly the

disadvantage to which the language-question has always in the modern world put a Greek authority as compared with a Latin authority.

This article does not fail to recognise that the recent Teubner edition of Hero's "Opera omnia quae supersunt" (ed. Wilhelm Schmidt, Greek and German, Teubner, Leipzig, 1899) has rescued that author from a two-centuries' neglect, and incidentally treated the Water-Organ for the first time with complete philological acumen; that edition will be constantly quoted in this article, and for short as "W. Schmidt". The texts of both that edition, and also the 1899 edition of Vitruvius in the same series (ed. Valentine Rose, Teubner, Leipzig, 1899), will in this article be considered finally authoritative from a philological point of view; even should there be in one or two small points a temptation to differ from them.

It would be better if the word "*bellows*" was totally expunged from organ phraseology. (a) In ordinary speech, and etymologically, it means simply a "blast-bag" (Blasebalg) in whatever form, the compression of whose contents depends on the varying exterior force applied to it by the hand (or by foot, wheel, engine, &c.); so too the earliest known blowing-apparatus of organs, where the exterior force given by the hand, foot (Balgentreter, Calcant) etcetera, to a pair at least of such bellows, was the same force which impelled the air into the pipes; the wind-supply could be fairly continuous with 2 bellows, but the pressure depended wholly on the blower. (b) But the word "bellows" has also passed on and been applied to a later and quite different thing, having a quite different principle, viz. a distensible and collapsible air-reservoir the compression of whose contents depended on some fixed and constant natural force fitted to and inherent in it; the exterior force here being limited to putting the inherent force into position so as to act, just like winding up a clock; this was the "diagonal bellows" (also used in pairs at least) of the greater part of the range of non-Greek or non-Latin organ-building history, say from VII century; here a rope and pulley or handle and fulcrum lifted up at rapid intervals a hinged board, on which to make it heavier weights were placed so as not to slip off, and then the board falling as many times continued to compress the air in the distensible and collapsible chamber or "bellows" of which it was the slanting top; when there were several of these "bellows", and they were used in alternation so as to cover the transitionary moment of board-lifting, and with certain compensations introduced into the collapsing arrangements themselves, neither the steady supply of wind nor its equable pressure lacked anything at all. (c) Thirdly the word "bellows" has been still later applied to a combination of the two principles; where

a blast-bag worked by an exterior force of hand, foot, &c., threw air by a non-return valve arrangement into the distensible air-reservoir which was itself compressed by the fixed inherent force of weights lying on the top; this combination is the so-called "horizontal bellows" of quite modern organ-building (see 1762 on); being a compact apparatus which could be reduced even to a single feeder, it gave the continuous supply and equable pressure to the smallest organs; on a large scale it has no very marked advantages over a number of "diagonal bellows". The unfortunate insufficiency of language which has caused the original word ("bellows") applicable to one mechanism to do duty first for another distinct mechanism, and then for the 2 mechanisms combined, as shown above, is the origin of nine-tenths of the misconceptions which largely prevail about the pneumatic principle or "winding" of an organ. The 2 separate mechanisms would be better called "feeder" and "air-compressor" respectively, and the whole together the "blowing apparatus". Then "wind-chest" would still remain the word for that extension of the air-compressor in the neighbourhood of the pipes, where the air is affected by the same compressing force it is true, but at a distance and a little steadier.

Certainly had the distinction between "feeder" and "air-compressor" been better recognised in language and thought, ambiguities would have been much quicker dispelled, in England at any rate, as to what was meant by the *Greek Hydraulic Organ*; the *ὑδραυλικὸν ὄργανον* of Hero of Alexandria (say B. C. 150), the Hydraulus of Cicero (B. C. 106—43), the Hydraulica Machina of Marcus Vitruvius Pollio (say A. D. 70), the *ὕδραυλις* of Athenaeus of Naucratis (say A. D. 220), German Wasser-Orgel. The *πύξις* and *ἐμβολεὺς* of Hero's text, otherwise the Modiolus fundulo ambulatili of Vitruvius's text, i. e. cylinder and piston, were nothing else in final principle but the "feeder". The *βωμίσκος* and *πνιγεὺς* of Hero, otherwise the Arca and Infundibulum inversum of Vitruvius, i. e. cistern and inverted funnel, were nothing else in final principle but the "air-compressor". So the Greeks, or Greek colonials, a century or two at least B. C., not only realised as much as we do the advantage of relying on a natural force for gaining continuous supply and equable pressure; but furthermore adopted the precise means of the 3rd stage mentioned above for doing so, for they had (if under other forms) both the blast-bag and the air-compressor combined, the first discharging into the second. The differences were that instead of an actual blast-bag they had an air-pump, — which is immaterial; and instead of the gravitating power of weights pressing confined air from above, they had the gravitating power of water seeking to find its own level, with its direction changed siphonwise so as to press confined air from below, — which is

much more noteworthy, and has created all the doubts. In either case there was a constant equable force invoked from nature to compress the confined air to a greater density than the external air, otherwise to convert it into "wind" fit for issuing with sufficient yet steady impetus into the pipes.

In more detail the *principle* of the *ὕδραυλις was that of the diving-bell*, (the cacabis aquaticus, or aquatic kettle, said by Taisnier to have been exhibited at Toledo as early as 1538). Air was forced by a pump and a non-return valve into the upper portion of a stationary bell (πνιγεὺς or infundibulum inversum), of which the bottom was closed not by a floor but by a body of water wherein the bell was immersed. The in-pumped air then assumed a pressure proportioned to a pair of factors, (a) the absolute and pre-arranged height of the surrounding body of water, or in other words the depth to which the bell was immersed, and (b) the degree to which such water was then allowed or not allowed by the exertion of the pumper to rise in the bell. But this second factor could, if desired, be made nearly non-existent, by always blowing near the maximum; any excess of air would then escape in bubbles round the edge at the bottom; and so the pressure of the confined air could be made to depend practically only on the height of the water placed round the vessel and would be equable. It is almost certain that this is what actually happened, whence the fables about boiling water. The two working differences between the diving-bell and the πνιγεὺς or "oven" of the hydraulic organ were, first that the latter was stationary, and did not descend or rise in the water; secondly that to its top was attached some form of exit or "conveyance". preferably in practice of less capacity than the supply, for conducting the compressed wind to a wind-chest (σωλὴν πλάγιον or arcula) near the pipes. The results attained then have to be considered either as to continuity of air-supply, or equable force of air-pressure. As to the first, obviously if the parts were duly proportioned the continuity must have been just as perfect as with our feeders cum weighted air-compressors (alias in English "horizontal bellows", or "compound bellows"). As to the force of pressure, it is to be remembered that the weight of stones, iron, or lead placed on the top-board of an air-compressor is, throughout the blowing, to all intents and purposes a fixed quantity ($9^3/_4$ lbs to the square foot gives always and at every part of the stroke a "three-inch" wind); whereas on the other hand the weight of water utilised in the diving-bell or πνιγεὺς arrangement is only constant, if it is kept out of the bell to a constant extent; the blower could and probably did keep it constant, but he could also (at the expense of tune) vary it. No doubt this gives an opening for a certain amount of discussion as to the actual working.

The *invention* of the Water-Organ is variously ascribed in remarks of the ancients to Archimedes of Syracuse (B. C. 287—212), to Ctesibius of Alexandria (rather later), and to Hero of Alexandria (rather later still). At any rate it belonged to Colonial Greece, and later passed to Italy.

B. C. **150.** The earliest actual description of the Water-Organ in antiquity is in the Greek of *Hero of Alexandria.* The hitherto accepted date of his flourishing will here be assumed, viz. B. C. 150; though W. Schmidt thinks that he was even a century or two later. His *πνευματικά* (Latine Spiritalia) consist of a short general Introduction, followed by description of 80 devices, or toys, or juggling tricks, having pneumatics as principle, but in almost every case conjoined with water-power. That the latter, though used throughout, is so very little mentioned in the explanations, shows perhaps the state of Greek scientific thought, even in Alexandria. The Introduction has a clever dissertation on a universal plenum, but says nothing about the water statics. The bulk of the devices seem to be compilation, though author proposes *καὶ ἃ ἡμεῖς προσευρήκαμεν εἰσθέσθαι*; he does not say which.

The device of the Water-Organ is treated of in Section 42. The Greek text of that Section, following W. Schmidt, is herewith given in Appendix A. Also is given as bearing in an important way on the history of the mystification, the Latin translation of the same by Federico Commandino (1575, see on), by which Hero began to be known to modern Europe, and which does not appear to have been anywhere reproduced since 1693. There is also given a new English translation from the Greek. Regarding the all-important question of the diagram-illustrations, it may be here stated in anticipation that perfectly clear diagrams (if on a plane superficies) appear with the necessary letterings in text in the earliest known mediæval MSS. of Hero's "Pneumatica", viz. as far back as the XIII century (see on, 1250). It will be assumed in this article as a necessary corollary thereon; first that diagrams illustrating machinery formed part of the papyrus-written[1]) works of this class in the Alexandrian period; secondly that, just as the "manuscripts" or pen-written books of a later period faithfully transmitted the text as they found it, so they, as far as skill served, transmitted the diagrams as they found them. The onus probandi will be held to rest with those who would assert either that such original texts had no diagrams (*διαγραφή, περιγραφή*), or that there was a break in the scriptory tradition.

---

1) Papyrus-rolls may be conceived in the fashion of a very wide and not tall modern proof-sheet, in which short columns of matter are exhibited side by side, running from left to right. Reading was from the left; and in reading successive columns, the right hand unrolled while the left hand rolled up again.

Owing to the fragility of the papyrus-vehicle, probably not one scriptory relic of classical or early Alexandrian literature proper really contemporary with its author has survived, and as to book-illustration of the earliest period this branch of palaeography has certainly not yet been duly taken up; under such circumstances a general atmosphere of uncertainty hangs over the subject which it is better to clear up with a postulate as above-said. In any case, and even leaving aside the question of Alexandrian originals, the extant Water-Organ diagrams of XIII &c. centuries are so accurate and convincing, that they must be held, till good ground is shown to the contrary, to have been at least copied from diagrams which were in their turn taken from the life, i. e. contemporary with an instrument actually existing. The view that mediæval cloistered monks set themselves down to invent such diagrams as are shown in Appendix C out of their own imagination, and merely consulting an un-illustrated text, is not prima facie reasonable. It is more than doubtful whether they had the ability to do so. On perusal of this chronicle, it will probably appear that such notions, vaguely universal among writers on the subject, arose from Commandino having in 1575 taken the step of "re-constructing" Hero diagrams instead of merely reproducing what he found; and from the MSS. diagrams not having been treated in any sort of systematic way till W. Schmidt's Hero recension of 5 years ago, after a blank interval of 206 years following the Hero editio princeps. The supposition that though the text in this case is a real scriptory tradition, yet the diagrams alone are not so, seems really to be one of those ironies whereby the neglect of a source of information is turned afterwards into an argument against its genuineness. The letterings in the Appendix A text (Greek, Latin, and English) are for convenience all made to conform to the diagram of the Water-Organ (new and reconstructed) given by W. Schmidt at Vol. I, page 194, of his Hero edition; the differences of lettering from that of the real MSS. diagrams will be very trifling.

The Hero description of the Water-Organ, it will be seen from Appendix A, merely describes in the terse Greek style an instrument of which the principle has been explained in paras 4—6 of this article. There is provided an air-pumping valved cylinder with blower (single), a cistern of water with stationary "diving-bell" therein immersed, a supply tube (with non-return valve implied) from cylinder to "diving-bell", and an exit-tube from "diving-bell" to wind-chest. In one sentence (italicised in the English translation in Appendix A), Hero explains, however briefly, the hydrostatic and water-balancing or water-pressing principle. He also describes with the pen of a mechanician, a key-action which cannot have differed very greatly from ours (only that an in-and-

out ruler arrangement prevailed in lieu of a groove and pallet arrangement); and note that the keys (ἀγκωνίσκοι) are put down by the fingers (δάκτυλοι) and not by the hand, in at least this early version of the instrument.

Here then was a nearly perfect description of the instrument, scientific, accurate, and accompanied by the clearest possible working-diagram the doubts which have surrounded the subject for centuries, and almost till yesterday, have for ultimate cause mainly the fact that views expressed in Greek have been tardily published, and even thereafter scantily promulgated.

A. D. **70.** The next oldest, and practically the only other ancient, actual description of the Water-Organ is in the Latin of the N. Italian military engineer and architect *Marcus Vitruvius Pollio*, (fl. about A. D. 70), forming a topic at his "De Architectura", lib. X, cap. XIII. The hitherto accepted date of his flourishing is here given for convenience; though Johan Ludvig Ussing ("Betragtninger over Vitruvii de Architectura libri decem med særligt Hensyn til den Tid, paa hvilken dette Skrift kan være forfattet", Copenhagen, 1896), from copious internal evidence thinks that the treatise was ante-dated fraudulently, and that Vitruvius lived really in III century A. D. In any case he lived and wrote considerably after Hero.

In Appendix B is given the Vitruvius text as above quoted, according to the latest edition of Valentine Rose (Teubner, Leipzig, 1899). Likewise a new English translation of the Latin text. Regarding illustrations, none of the MSS. of Vitruvius's "De Architectura", the earliest of which is ascribed by palaeographists to IX century, have either diagrams or text-letterings; and it will here be assumed therefore that Vitruvius's original work written in Italy had none.

Perusal of Appendix B will show that Vitruvius's description is not on a level with Hero's for grasp or accuracy. The excuses given for want of perspicacity point rather to one not giving first-hand information; the Roman Hydraulus was originally an importation from Egypt. Further the style is so slipshod that it is impossible to give a perfectly certain translation. Read as a variant however on the Hero specification, the Vitruvius description no doubt throws valuable side-lights. (a) His valve-action, with "dolphins" acting as balance-weight for the plate-valves, may have been slightly different in detail from Hero's. (b) He gives a new name for the sound-board, viz. κανὼν μουσικός. (c) His mention of not one but several cross-channels in the sound-board, and his speaking of "tetrachordic", "hexachordic" and "octachordic", give good reason to suppose that he means an enlarged organ, not of one but of several ranks of pipes (otherwise "stops"). In that case his channels (canales),

channel-stopples (epitonia), stop-handles (manubria), and flat rulers (regulae), exactly correspond in main principle, if with variation of detail, to our combined stop-slider and pallet-groove arrangements, — the cross-action between breadthwise for stop and depthwise for note being then just as now, which is remarkable. (d) His action (choragia), and keys (pinnae), are like Hero's; and the touch (tactus) implies fingers, not pulsatio. (e) He specifies, not one, but two, blowing cylinders; which would greatly improve the steadiness of the wind. (f) Regarding the essential matter of the action of the water, Vitruvius is absolutely silent, and it is not unfair to assume that he did not understand it.

Regarding the effect of the Vitruvius passage on the history of the problem, the following should be observed: — (a) Manuscripts though useful for the preservation of knowledge are nearly useless for its promulgation, and this depends almost exclusively on printing; (b) Vitruvius a Latin author had the start by a century over Hero a Greek author in modern printing publication; see on, 1486 and 1575. (c) even after publication, a Latin author would have very much more circulation than a Greek author; (d) to read Vitruvius in this particular matter before Hero, was like taking the shadow before the substance; (e) the fact of Vitruvius being un-illustrated aggravated that situation twenty-fold. For these reasons the knowledge of Vitruvius began by doing little else than upset the subject, as is always the case when chronology is radically violated.

A. D. 70. It has been sometimes suggested that Hero (in Egypt) and Vitruvius (in Italy) were describing 2 different instruments. Not in the least *in water-principle* at any rate, wherein *they were exactly the same.* The present article will therefore take the literature exactly in order of date; regarding the subject as one and undivided, whoever the author and whatever the language employed.

A. D. 220. The next account (so-called) is by *Athenaeus of Naucratis* in Egypt. He flourished about A. D. 220, wrote in Greek, and lived in Rome. His δειπνοσοφισταὶ was first 30 books, then reduced to 15, and the latter are extant incomplete. A combination of cyclopaedia and table-talk, having Imaginary Conversations for vehicle. At Bk. IV, cap. 75, is quoted a passage from one Aristocles περὶ χορῶν, giving a description of the Water-Organ. Here is the whole of it from the Teubner edition, 1887, Vol. I, page 391: — ἐμπνευστὸν δ' ἂν ἴσως ῥηθείη (for it was questioned in the naïf Greek way whether it was a stringed instrument or not) διὰ τὸ ἐμπνεῖσθαι τὸ ὄργανον ὑπὸ τοῦ ὕδατος. κατεστραμμένοι γάρ εἰσιν οἱ αὐλοὶ εἰς τὸ ὕδωρ καὶ ἀρασσομένου τοῦ ὕδατος ὑπό τινος νεανίσκου, ἔτι δὲ διικνουμένων ἀξινῶν διὰ τοῦ ὀργάνου ἐμπνέονται οἱ αὐλοὶ καὶ ἦχον ἀποτελοῦσι προσηνῆ. ἔοικεν δὲ

τὸ ὄργανον βωμῷ στρογγύλῳ. "The pipes have their feet turned towards the water, and the water being put into motion by an assistant, and sliders passing through the instrument, the pipes are blown"; &c. The "Doctors at Dinner" must have been content with at least brief science. When Rimbault says (Hist. of the Organ, London, 1870, page 9) that this account "is probably the most ancient and authentic extant", he cannot have looked at Hero (though he quotes him on the next page), must have been ignorant of the date of Vitruvius, and must have taken Athenaeus entirely on hearsay. On the contrary, with Athenaeus at beginning of the III century A. D. the period of unwitting fables about the Water-Organ had already begun.

600. The next record is only popular-pictorial, but valuable, first as showing that the Water-Organ was still familiar in the East in VII century, and secondly as clearing up an Anglo-Saxon mediaeval misrepresentation and consequent difficulties (see 1100 on). According to English experts (cf. Thomas Duffus Hardy, Reports on Utrecht Psalter, 1872 and 1874), to VII century belongs the "*Utrecht Psalter*", oblong 4to 13″ × 10″, 216 pages, on vellum, profusely illustrated with 166 pen-and-ink or rather bistre drawings. Held by the same to be the work of an Alexandrian Greek or Greeks. It belonged once to Sir Robt. Bruce Cotton (1570—1631) for it carries his press-mark; at a date unknown passed out of the Cottonian collection (which since 1757 in British Museum), and eventually found its way to the University Library at Utrecht, Holland, where now and hence the name. An "autotype" facsimile is in British Museum, under press-mark C. 35. k. 8. Also a copy of the drawings separately in Addit. MSS. 26104. The text is in Rustic Roman capitals. The drawings are for their age almost beyond belief extraordinary. In locality and painter's properties they are an evident blend of Egypt, Italy and Palestine. In pictorial style they resemble what might be the rough sketches of a William Blake, George Crookshank, and Gustave Doré, combined in one; with a Japanese touch added. The roughness is along with clever detailed characterization. Such a figure for instance as a mare and suckling foal is turned with a master-hand. The prevailing mannerism whereby the feet of all figures taper to mere strokes shows an art developed from a flower- and shrub-painting art. Analogous mannerisms exist nowadays. Alexandria was the Paris of the ancients, and this volume of drawings is an Apocalypse of early book-illustrative art. With it before him, the reader will see that the first postulate under B. C. 150 above needed no labouring.

At folio 83, a, lying under Ps. CXLVIII and illustrating Ps. CL, is a picture of an orchestra with ὕδραυλις in centre. Two organists and 2 sets of pipes. Two water-cisterns, with πνιγέες tapering direct into

the wind-chest, (which probably in 2 sections). Four blowers and 4 clear bucket-piston cylinders, operated from below; thus in fact giving a pair of blowers &c. to each water-cistern. In Addit. MSS. 26104, the reference is folio 31, b. For the Anglo-Saxon perversion of this drawing see 1100 on, and for its first introduction into the Water-Organ question see 1898 on.

650. According to some, as for instance Seidel (see on 1844) the VII century saw the *beginning of the weighted blast-bag*, alias weighted "diagonal bellows", forming the 2nd stage in the blowing of ordinary or exclusively pneumatic organs, as stated in the 4th paragraph of this article. Two such were the minimum to secure continuity of supply, and the weighted frame of such had to be lifted by pulley, lever, &c. Not but what the first stage, or bellows trodden down in some way by the weight of a man himself, or pushed down by the force of his hand, existed concurrent till very many centuries after. For the gradual ousting of the water-principle, see on 850.

800. Einhart, called in England *Eginhard* (c. 770—840), Secretary and Minister of Public Works to Charlemagne at Aix-la-Chapelle, and Charlemagne's biographer ("Vita Caroli Magni"), is reputed to have by transcription *saved Vitruvius's* "De Architectura", and incidentally the Latin account of this organ, to posterity. See his life in "Œuvres d'Eginhard, par Alex. Teulet" (Paris, Firmin Didot, 1856).

850. There is the stock citation, how a Hydraulus was made for Charlemagne's son, Louis the Pious or the Débonnaire, after the manner of the Asiatic Greeks, — for which see Vossius in Appendix D. It will be assumed in this article that shortly after this the *Water-Organ died out.* At whatever date that happened, the fact was that the weighted blast-bag proved in practice a more convenient force than water-pressure on the "diving-bell" principle, ingenious and indeed effective though this might be.

850. To this same time too, IX century, is ascribed the *earliest extant MS. of Vitruvius* "De Architectura", viz. Harleian 2767 in the British Museum. The Hydraulus passage is at folios 150, 151. As already indicated it is a plain text, without any diagram or text-letterings. There is no trace that there ever were such for any part of the work.

1100. In the "*Eadwine or Canterbury Psalter*" MS. kept in Trinity College, Cambridge, (press-mark Insig. R. 17. 1), and ascribed by English experts (see 600 back) to about XI or XII century, is a transcribed copy of the Utrecht Psalter Water-Organ picture, by an Anglo-Saxon monk who evidently did not understand it and has perverted it. This is reproduced again in Vol. I, Plate XXXIII of Strutt's "Manners and Customs of England" (London 1775). Again, by photograph from the

original Eadwine Psalter, at Vol. II, 577 of Grove's Dictionary (see 1880 on); with letter-press calling it a pneumatic organ with weighted diagonals. The Eadwine Psalter monk made two very serious mistakes: — (a) The original picture in the VII century Alexandrine "Utrecht Psalter" showed clearly 2 stops of pipes, each with a water-cistern and "oven" to itself; in fact almost literally a pair of organs side by side. The XII century Anglo-Saxon scribe understanding nothing of this, has put three water-cisterns in front instead of two, which makes nonsense. (b) Not understanding again the neck of the "oven" reaching into the wind-chest, he has taken this to mean round lids of some sort to the water-cisterns, and these accordingly appear like nothing so much as large pepper-castors. This was the germ of a later vague heresy about "closing the water-cistern"; see on, 1771, 1788, 1870, 1880, 1890, 1903. Owing to these two mistakes, the Eadwine Psalter picture has given much trouble; and, as in the case of the Hero working-diagrams, so here a spurious version of a popular representation has gone the round for centuries, for want of referring to the original. A recent French writer, Loret (see 1890 on), has observed that the Eadwine Psalter drawing is hydraulic, but without tracing its origin or realising its difficulties.

1250. The *earliest known MS. of Hero's πνευματικὰ* is ascribed to XIII century; being folios 162—196 of the Venice MS. Marcianus 516 (classis XCII n. 7); see W. Schmidt, Vol. I, Supplement, page 1. The text has coloured illustrations in yellow, green and red; primitive, without perspective. The Water-Organ illustration is it is understood· substantially that given at p. 10, fig. 43, c of the above-named Supplement. This illustration, though in one plane, is clear and convincing under all heads; and nothing more was needed, along with the text, to perfectly understand the mechanism. Observe that it lifts the base of the "oven" off the floor of the water-cistern; and taken as a type (for other MSS. have similar) it is considered the oldest type extant. Observe also that neither this nor any other MS. diagram has any trace of closing the water-cistern.

1450. The *earliest* MS. of the *πνευματικὰ in England* is ascribed 2 centuries later, or XV century, and is contained in Harleian no. 5605 in British Museum. On folio 31, b. is the Water-Organ design shown at W. Schmidt, vol. I, Appendix, page 11, fig. 43, e; with the letterings in red ink. In respect of outlining the tubing, it is better than the fig. 43, c of 2 centuries previous (see 1250), but on the other hand there is a considerable defect in not indicating that the "oven" is lifted off the floor; if the rim touched the floor all round, the machine would certainly work with difficulty, and this feature seems to show deterioration of the tradition among the monk-scribes. For the dates of such British

Museum MSS. designs of the Water-Organ being made public property, see 1759, 1851, and 1874 on.

1486. That closes for this subject the age of exclusive manuscripts. In 1486 *Vitruvius's* "De Architectura" for the *first* time reached ***printed publication***, whether in original or translation. This editio princeps was printed by George Herolt of Rome, with J. Sulpicius as editor. For the first time thereby a knowledge of the Water-Organ could be made generally possible; but as it followed the MSS. in having no illustrations or letterings, and as the text contained a quantity of technical terms and not a word about the water-principle, it may be imagined that this was really little more than offering a thorny subject for disputation.[1]

1511. In this year Joannes *Jucundus* (Frà Giovanni Giocondo, 1435—c. 1515), an architect and scholar, brought out at Venice the *first illustrated* edition of *Vitruvius*. The Water-Organ passage is at page 103.

---

1) The body of the paper will only deal with the subsequent *editions and translations of Vitruvius* as far as they concern the present immediate subject. The following extract however from Wm. Smith's Dict. of Greek and Roman Biography (London, Murray, 1849) shows subsequent editions and translations more or less completely: — "The work of Vitruvius was first published, with that of Frontinus de *Aquaeductibus*, by Jo. Sulpitius, at Rome, without a date, but about A. D. 1486, fol.; then at Florence, 1496, fol.; at Venice, 1497, fol., reprinted from the Florentine edition, which was more accurate than the Editio Princeps; these three editions all follow the MSS. closely. A more critical recension was attempted by Jucundus of Verona, Venet. 1511, fol., with rude wood-cuts; and another edition by the same editor, and with the same wood-cuts, but smaller and ruder, was printed by Giunta, Florent. 1513, 8vo., and reprinted in 1522 and 1523; the conjectural emendations in these editions are extremely rash. Of the numerous subsequent editions, a full account of which (up to 1801) will be found in Ernesti's edition of Fabric. *Bibl. Lat.* vol. i. c. 17 (also prefixed to the Bipont edition), the most important are those of J. de Laet, Amst. 1640, fol.; of A. Bode, in 2 vols. Berol. 1800, 4to., with a volume of plates, Berol. 1801; the Bipont, 1807, 8vo.; that of J. G. Schneider, in 3 vols. Lips. 1807, 1808, 8vo. a most valuable critical edition, with a new and more rational arrangement of the chapters of each book, but without plates; of Stratico, in 4 vols., Udine, 1825—30, with plates and a *Lexicon Vitruvianum*; and of Marini, in 4 vols. Rom. 1836, fol. The work has been translated into Italian by the Marquess Galiani, with the Latin text, Neapol. 1758, fol., and by Viviani, Udine, 1830; into German, by D. Gualtherus and H. Rivius, Nürnberg, 1548, fol., Basel, 1575, fol. and 1614, fol.; and by August Bode, in 2 vols. Leipzig, 1796, 4to.; into French, by Perrault, Paris, 1673, fol.; 2d ed. 1684, fol.; abridged 1674, 1681, fol.; and into English (besides the translation of Perrault's abridgement, Lond. 1692, 8vo., often reprinted), by Robert Castell, with notes by Inigo Jones and others, 2 vols. Lond. 1730, fol.; by W. Newton, with notes and plates, 2 vols., Lond. 1771, 1791, fol.; by W. Wilkins, R. A. Lond. 1812, containing only the third, fourth, fifth, and sixth books, and those not complete; and by Joseph Gwilt, 1826 4to. There are several other translations of less importance, especially into Italian". A thorough bibliography will be found at pp. XV—XXV of Joseph Gwilt's English translation of Vitruvius (2nd edition, London, Weale, 1860).

The "illustration" he offers is merely a wholly modern chamber-organ pipe-case and key-board. This book was reprinted in 1513 at Florence.

1556. In this year Monsignor Daniele *Barbaro* (1513—1570), a noble Venetian, Patriarch of Acquileggia, brought out *Vitruvius* at Venice with commentaries and *florid illustrations*. At page 351 is a really ingenious picture of the supposed Water-Organ, with a man working 2 cylinders up and down with ropes, something like well-buckets, and a great water-chest lying under a quite modern-faced organ. This picture by Barbaro has been perhaps unjustly derided by Vossius (see Appendix D) and others. The Water-Organ had centuries before actually disappeared. The Hero MS. text and drawings were locked away in monasteries, and no one knew anything about them. The Vitruvius text was absolutely silent as to the nature of the water-action. If the Patriarch had gone even nowhere near the real principle, it would not have been surprising. But, looking to the difficulties of drawing a "section" in those days, it does not seem certain that he was entirely abroad.

1560. To about this date, i. e. XVI century, are ascribed *two further illustrated MSS. of Hero's* "Pneumatica" in British Museum (see 1450 back), thus: — (a) Burney 108 has at folio 60, b. the diagram shown as fig. 43, c. in W. Schmidt, Vol. I Appendix, page 10 (see 1250 above). It lifts the "oven" off the floor, and belongs, as already indicated, to the oldest or Venetian type of traditional MS. Water-Organ diagram; but it must be admitted that the design is extremely rough, and the tubing scarcely outlined as such. W. Schmidt says that this design is identical with that in Berlin 144. (b) Harleian 5589 has at folio 10, lower figure, a diagram shown as fig. 43, e. in W. Schmidt, Vol. I, Appendix, page 11. That is to say it tallies with Harleian 5605, and belongs to the second earlier type only. It has the defect of not indicating the separation of the lower rim of the "oven" from the floor, but the tubing is so admirably delineated (better than Harleian 5605) that it is here chosen for illustrating the British Museum record. Photographic fac-simile direct from the original is given as *Appendix C* of this article. The letterings correspond substantially with the texts in Appendix A.

1575. Putting aside a plagiarizing, because unacknowledged, Italian translation of Hero extracts by Giorgio Valla at Venice in 1501; the first *printed translation of Hero's "Pneumatica"* from the MS., and so its first introduction to the reading public, was the Latin of *Federico Commandino* (1509—1575), learned mathematical writer, issued at Urbino in 1575. Commandino translated "ex Graeco", from MSS.; but which MSS., he does not tell us. So unknown what diagram he had before him. His book has careful wood-cuts, no longer mere one-plane plans, made under his direction by his pupil Bernardino Baldi, later Abbot of

Guastalla near Parma. The design of the Water-Organ is at page 70. The style throughout shows it to be a dressing-up or modernisation of a diagram, in other words a "re-construction", in other words partly imaginary. It is unfortunate that he did not reproduce the diagram he found. His circular πνιγεὺς rests on the floor without feet (see 1450 and 1560 above), and it is so wide as only just to fit the inside of the circular cistern; for all which reasons it could not have worked in the way desired. This Commandino-Baldi diagram has passed from book to book (see passim further on) without any reference to original MSS., for three hundred years, and has certainly done as much harm as good. As before said, Commandino's Latin translation of the Warte-Organ paragraph (without his design) is reproduced in Appendix A.

1589. Commandino's book spread to a certain extent through Europe and attracted attention. It was especially followed up in Italy. In 1589 appeared an *Italian translatian of Hero's "Pneumatica"* by the architect Giovanni Battista *Aleotti* (1546—1636), at Ferrara. This also illustrated. The Water-Organ diagram is at page 82. It is a greatly deteriorated Commandino-Baldi design; and the πνιγεὺς has sunk into a mere inverted shallow saucer, which while it would not exactly vitiate the principle would certainly fail to give space enough for a steady wind.

1592. This was followed in 1592 by *another* Italian translation of Hero's "Pneumatica" *by* one Alessandro *Giorgi* (Ragussi, at Urbino). The Water-Organ diagram is at page 78. It is an exact repetition of the Commandino-Baldi. — It will of course be observed that all this time the Greek original had never been printed.

1635. In 1635 the Franciscan *Marie Mersenne* (1588—1648) published at Paris his "Harmonicorum Libri XII", and at Vol. II, p. 138, mentions the Water-Organ, Vitruvius, and Barbaro's Vitruvius; but in fact says nothing worth repeating.

1650. In 1650 the German Jesuit *Athanasius Kircher* (1602—1680), settled in Rome, published in Rome his "Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni". At Vol. II, 330 et seq. he reproduces Vitruvius on this subject, with commentary and picture. The latter follows Barbaro as to the pistons, but is wildly extravagant and indeed unintelligible about the water-business.

1673. In 1673 *Claude Perrault* (1613—1688) made a French translation of Vitruvius (Paris), illustrated. The design of the organ, in the best style, is not however sufficiently detailed to establish whether he understood or misunderstood the principle; the latter seems more probable. Until a quarter century ago no Frenchman had taken up this subject.

1673. This year 1673 is a very substantial landmark in the present paper, because then was published for the *first* time in any country a *real digest of the Water-Organ question*, co-ordinating Hero and Vitruvius. This took place at Oxford. Gerard Vossius (recte Vos), 1577—1649, a celebrated Dutch scholar, was when past middle age appointed a Canon of Canterbury; but ended his days in Amsterdam as Prof. of History in that University. *Isaac Vossius* (1618—1689) was his son; he settled in England in 1670, and was made Canon of Windsor in 1673. Legends are there still of his eccentricity. In 1673 he took from his portfolio a Latin pamphlet "De poematum cantu et viribus rhythmi", dedicated it o Lord Arlington, prime minister, and had it published at Oxford. The treatise is on the alliance between poetry and music, with dissertations, of which one is on the Water-Organ. Except for short extracts, the dissertation on the Water-Organ has never yet been reproduced in original. It is now reprinted in Appendix D, with photographic replica of the illustration direct from the original. In 1759 F. Nicolai of Berlin published a German translation of the whole "De Poematum", though without giving translator's name, at Vol. I, pp. 1—84 and 215—314 of his "Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", a collection of little known pamphlets in various languages; this omits the illustration. As this 1759 German translation has never been reproduced, and there is no other, the passage on the Water-Organ from pp. 265—275 is added in Appendix D. Likewise a new translation of the Latin original.

Now what had Vossius the scholar before him at this date as material to go upon? (a) Of Vitruvius's Latin text a full dozen printed editions from 1486 onwards to choose from, ending with the 1640 De Laet edition of his native Amsterdam. Of illustrations to the same nothing original, because there had been no originals. Of modern attempts to construct the diagram to match the Vitruvius texts nothing but Monsignor Barbaro's pictorial effort of 1556; for which see that date, and in truth, though it was meritorious for its time, it had small scientific value. (b) Of Hero's Greek work, no original, for it was not yet printed; but nevertheless translations in Latin by Commandino (1575), and in Italian by Aleotti (1589) and Giorgi (1592). Of illustrations to the same, he had the Commandino-Baldi approximative design (see 1575 and 1592 above), and the debased version on the same by Aleotti, see 1589 above. (c) Of digests or disquisitions, nil. Previous writers had made no disquisitions; they only translated and gave diagrams. (d) Of Manuscripts, nil. The idea that he could have consulted one of the rare Hero MSS., and so seen any diagram such as that given in Appendix C, may be dismissed. The British Museum for one thing did not exist. And if he

had consulted an original MS. he would certainly have said so. — These 4 facts have to be considered in estimating the situation at the date 1673.

It will be seen from Vossius's own design of a Water-Organ in Appendix D that he confined it entirely to exhibition of the hydrostatic and pneumatic principles, and did not attempt to depict organ-case or slider-action as the Commandino-Baldi did. He doubled the pistons, as per Vitruvius. In the "oven" he greatly improved on the Commandino-Baldi, by noting the blocks or feet which separated it from the floor; and though his round "oven" certainly fits at bottom tight into a round cistern, still, owing to its curvature and the feet, it might be credited with allowing the water to pass in and out of it.

So far the design itself would be right. Then arises however a most singular conception. This is that the oven actually rose and fell in the water-medium under the influence of the air-pumping, and in order to do this slid up and down on the two supply-tubes and the exit-tube. There can be no doubt that this was his meaning. See his words beginning with "ut attollatur tandem clibanus"; and so throughout. Further he speaks of the difficulties of making mutual fittings to clibanus, fistulae, and embolus; though neither in Vitruvius or Hero is there anything about fitting-tubes. Now theoretically such an arrangement as that suggested would give a very perfect balance-pressure, compounding in fact metal-weight and water-weight. But practically it is impossible that such an extremely refined mechanism as a diving-bell rising and falling vertically, not with elastic feeder-tube and discharge-tube (elastic tubing of course did not exist in those times), but playing up and down on such tubes in metal, and most of this under water, could ever have been constructed. Furthermore, the question of material of necessity comes in, and to act in that semi-volatile way the diving-bell would have to be of material not very much heavier than water, whereas Vossius says in his own specification that the diving-bell is to be of great weight. In truth, if this subtle idea was almost a stroke of genius viewed as an excursion into speculative mechanics, and is conceivable with elastic tubing, the matter was, it must be admitted, not fully reasoned out as applied to the matter in hand. In regard to such short coming, it is to be remembered that, even if mathematics were within the purview of Vossius the philologist, yet he lived a generation before Isaac Newton, and Halley's diving-bell proper was not exhibited till about a century after all this was written. Meister (see 1771 on) and Gräbner (see 1867 on) referred to this peculiar conception of Vossius's, but no one has done justice to it; though all the English writers on the subject have dipped into "De Poematum", or have affected to.

The truth about the whole of this Vossius episode, so important to

the history of the riddle, is as follows: — (a) He had not at his disposal the key contained in the MSS. diagrams. (b) He had only to help him the imperfect Commandino-Baldi design. (c) He had no commentaries or digests to work upon. (d) Nevertheless he educed a design which was a great improvement on the Commandino-Baldi. (e) He also for the first time put into black and white in writing an at any rate conceivable hydrostatic solution of the problem, which had by that time been nearly 200 years undetermined in men's minds, — see 1486 above; and the proposed solution was highly ingenious. (f) If his idea about the rising and falling πνιγεὺς practically overshot the mark, at any rate the following words, "ipsaque clibani et superinfusae aquae inconstans et mobilis altitudo efficit aequalitatem flatus, quo tibiae aspirantur", are true; and theoretically his idea would have established just that absolute uniformity of wind-pressure which the ὕδραυλις actually lacked. In brief Vossius was unnecessarily depreciated by subsequent writers, inter alios Meister 1771, Hawkins 1776, Forkel 1788, Gräbner 1867, Chappell 1874. He was not only the first person in any country to digest the subject, he was also an ingenious pioneer; and without him, who knows, the real elucidation might have been very much longer delayed.

1680. In 1680 *Commandino's Latin* translation of *Hero* was *reprinted* at Amsterdam, not unlikely at Vossius's instigation; and again in 1683 at Paris.

1687. In 1687 Agathus Cario (recte Tobias Nislen of Würtemburg) issued the first *German translation of Hero* at Bamberg, with an Appendix by Salomon de Caus. No copy is found in England, and it is not known what illustrations it had; if any of the Water-Organ, probably the Commandino-Baldi. The same again next year at Frankfort.

1693. All this led at last to the *publication of the original Greek text of Hero* in 1693 at Paris in "Veterum Mathematicorum Athenaei, Apollodori, Philonis, Heronis, et aliorum Opera"; illustrated, and with Latin translation side by side; editor, the mathematician Philippe De la Hire (1640—1718). Of Hero, the Commandino 1575 Latin translation was given; De la Hire (in spite of what is said at p. 7 of Preface) having only altered 3 insignificant letters in 3 words in the Water-Organ section. At page 227 is the Commandino-Baldi design of the Water-Organ, but reversed (as in a looking-glass) and with Greek letterings replacing Commandino's Latin letterings. Thenceforward this editio princeps of Hero was widely quoted. However the Greek text was never reproduced again till W. Schmidt 5 years ago.

1759. This date deserves noting, as being the year when the *British Museum was opened to the public.* It contained the Harleian MSS. already indexed as far as no. 7355 (index revised and made complete in

1808—1812). Since 1759 then any diligent English student had theoretically the power of verifying some of the Hero MSS. and seeing the original correct and convincing diagrams; see 1450 and 1560 back. This would have made any one independent of Vossius. As a matter of fact there is no trace of anyone doing so until Greenwood in 1851 (see on).

1762. In this year one Cummings, a clock maker, invented the *flat weighted accordion-reservoir*, distinct from but fed by the ordinary diagonally-rising blast-bag. This marks the 3rd stage in the blowing of the ordinary or exclusively pneumatic organ, as stated in the 4th paragraph of this article. Reading the early part of this article, it will be seen that it thus took not far short of 2000 years for modern organ-building to reach the same stage of blowing principle as the Alexandrian Greeks.

1766. In this year Dom *Bedos de Celles* (1706—1779), Benedictine monk of the congregation of S. Maur at Toulouse, published a sumptuous "Art du Facteur d'Orgue", for the "Descriptions des Arts et Métiers" of the Académie Royale des Sciences (Paris), comprised in vols. XVI and XVII thereof. The work preceded by 20 pages of history. He knows nothing of Hero, and thinks the Water-Organ unintelligible, almost mythical.

1771. On 8 June 1771, just a century after Vossius, since whom the special subject had really slumbered in all countries, Hofrath *Albrecht Ludwig Friedrich Meister* (1724—1788), mathematician and physicist, Prof. in ordinary of Philosophy at Göttingen University, read before the Royal Society of Sciences there a Latin paper "De Veterum Hydraulo". See page 158 of their Quarto Proceedings for 1771. He makes his own description of the instrument, a compound of Hero and Vitruvius after reading Vossius; and devises at page 174 the entirely new illustration reproduced at page 13 of Rimbault's History of the Organ (see on, 1870). Forkel (see on, 1788) borrowed this illustration, acknowledging its source. Rimbault reproduced it from Häuser, not tracing it further back, and not understanding it.

Critically in respect to Vossius, Meister was acute enough, and he detected the practical impossibility of the "oven" itself rising up and down. Constructively he in no way improved on Vossius, but the reverse. Thus: — (a) Though 100 years after Vossius, equally with him he is ignorant of the diagrams in Hero MSS., — see 1250, 1450 und 1560 above, and Appendix C, — and he looks in no wise beyond the imperfect 1575 Commandino-Baldi illustration. (b) He shows confusion of thought if not ignorance about the real principle, by saying that the chief cause for the presence of the water was that the surplus air might escape, mistaking thus what was an accessory for the essence; and in this mistake he has been followed by Chappell, — see on 1874. (c) He

still more directly shows downright misapprehension of the water-principle by saying — at page 184 — that it was not the water which could increase wind-pressure, but the size and number of the pumping-cylinders and the more frequent blowing; now this is absolutely wrong, for in a cistern open to the atmosphere, the excess-height of the exterior column of water would govern the pressure against 20 pumps, just as much as a safety-valve would. (d) Still further in the same direction, observe that in deviation from every diagram-precedent existing before his time he has taken pains to show the water-cistern as carefully closed in at the top. Inspection of his text leaves the impression that, in spite of inconsistency with head "b" above about the "over-blow", and however confused the theory, he really did think that the pumping governed the pressure as stated in head "c"; and this could only be if the cistern was closed air-tight, which accordingly he seems to provide for in his diagram. Whatever Meister's imperfectly defined intentions, the fact remains that his diagram has given grounds for a supposition of the later Romans obtaining the piercing tones mentioned in some authors by using a closed water-cistern. To have any effect at all such closing would have to be air-tight, and if it was air-tight the whole "diving-bell" principle would of course disappear, and a totally different one would take its place. The water would then be merely an inelastic buffer between 2 compressed bodies of air, one in the "oven" and the other at top of the (closed) water-cistern. The pumping-in would then be a pumping-in against a final backing of indefinitely compressed air (see 1903 later on about the fire-engine analogy); and so far from there being any uniformity of pressure, the pressure of wind in the "oven" would become immense, and the speaking-pipes would over-blow in a perfect clamour. It would hardly be necessary to take this matter seriously, but that the object of the present article is to show the history of a principle, and there is no doubt that Meister's diagram has in some quarters distracted attention from the true principle. It will be seen later under date 1885, that, according to any data which we possess, the Romans had at least a "seven- or eight-inch" wind; quite enough to account for any piercing tones, without imagining new principles. It the reader thinks out the facts brought forward in this article, he will see that enormous power could be got on the diving-bell principle.

Thus, without going into the question that the position Meister has assigned to the pump-lever is peculiar, implying that the performer treadled his own wind as in a harmonium (for which there is no authority), he appears to have had less of intuition about hydrostatical kinetics than Vossius a century before, and the eulogia passed on him by various subsequent German writers beginning with Forkel seem misplaced.

1776. Sir *John Hawkins* (1719—1789) in his History of Music, discourses very infructuously on the Water-Organ (Vol. I, page 71 of Novello 1856 edition). He reproduces the Vitruvius text without translation, but only to say that it is unintelligible. He reproduces part of the Vossius text and the Vossius illustration, but only to find fault, and to leave no decided impression. He does not once mention Hero. The whole thing, in spite of the parading of texts, is quite superficial.

1776. In the same year *Charles Burney* (1726—1814) published Vol. I of his separate and rival History of Music. At page 512 he showed that he knew nothing of previous labours about this instrument, and thinks that it was blown by a cataract!

1780. In 1780 appeared the first serious work on Vitruvius by an actual Englishman (Vossius was a naturalised Dutchman), including a clear design of the Water-Organ. This was by the London *architect William Newton* (1735—1790), cousin in the second generation to Sir Isaac Newton (1642—1727). He is known, first by his having decorated Greenwich Hospital Chapel, secondly by his editorship of Vitruvius. Strange to say the present work, "Commentaires sur Vitruve" (London, Elmsley), is, from the first word of the title to the colophon, in French. He had studied Vitruvius's organ-chapter alongside of Hero. His notes are at p. 56, and his plate no. LXXXVIII. The latter is an original amelioration of Vossius. He gives a "funnel", not a dome. His pumping cylinders are practically too small. His diagram does not specifically show an open cistern, but he must of course be entirely dissociated from such notions as are deducible from the Meister diagram of 9 years before (see 1771, clause "d" above). Taking it all in all, it is quite surprising how anyone in the world could have doubted the principle of the Water-Organ, after the appearance of this admirable drawing by Newton. It reappeared in Newton's English translation of Vitruvius (posthumous, 1791); vol. II, page 249 for text, and plate LXXXVIII. So that works in 2 modern languages contained it, and it had far more publicity than the Vossius diagram put away in an Oxford Latin pamphlet.

1788. In 1788 *Johann Nikolaus Forkel* the historian (1749—1818) began to publish his "Allgemeine Geschichte der Musik" (Leipzig, Schwickert, 4to). At Vol. I, p. 416—418 the Water-Organ is described, and there is a plate at Table V. He mentions and rather derides Vossius, while saying nothing about his mechanism. He strongly praises Meister, and adds that Meister made a model. The description in Forkel's text contains no remark to which exception can be made, but his illustration is the dubious one by Meister.

1793. In 1793 *Johann Christoph Vollbeding* translated into German (Berlin, Feltsch) the "Short History of the Organ" forming a small

portion of the Dòm Bedos work (1766 above). In that history Bedos had declared the Water-Organ to be inscrutable. Vollbeding however added a German translation of the Hero passage, with the old Commandino-Baldi 1575 diagram taken from the reversed representation of Paris edition of 1693. No means of knowing whether this was the 1687 Cario translation (see above), or a new one.

1807. *Johann Gottlob Schneider* (1750—1822), called the "Saxon", philologist, published in 1807 his edition of Vitruvius (G. J. Göschen, Leipzig); text on the Water-Organ at Vol. I, 285—287; full comments thereon at Vol. III, 292—331. He compares with Hero throughout. Excellent as to the detailed meaning of words and passages; throws no light on the water process.

1822. Baron *Friedrich von Drieberg* published in 1822 (Berlin, Trautwein) his "Die Pneumatischen Erfindungen der Griechen". Free German translations of Vitruvius and Hero regarding the Water-Organ; see page 53. Originally-conceived diagram, as fig. XLVII, illustrating Hero. Following Meister apparently, he brings the pump-lever to the position of a harmonium. Noteworthy as the only design which shows sense of the advantage (for steady continuity) of having large air-compressor. At the same time it must be admitted that this over-grown air-compressor would leave so little room in the cistern for the water, as to introduce other difficulties. This is the other extreme from the Aleotti case (1589).

1829. Count *Simone Stratico* (1733—1824) prepared a sumptuous 4-volume edition of Vitruvius, which published after his death (Udine, Mattiuzzi, 1825—1829). Text with Latin commentary notes. At Vol. IV, 169—175, occurs the Water-Organ passage. The design of Newton (1780) reproduced, acknowledged. After this Italian reproduction again, how could erroneous notions persist anywhere?

1834. *Johann Ernst Häuser* (b. 1803) wrote in 1834 a "Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesangs" (Quedlinburg and Leipzig, Gottfr. Basse). At page 30 and fig. iii he correctly describes the organ very much in brief, and reproduces as illustration the strange Meister 1771 diagram without saying where it came from.

1844. In this year the organist *Johann Julius Seidel* (1810—1856) brought out 2nd edition (last in his life-time) of "Die Orgel und ihr Bau" (Breslau, Leuckart). At pp. 4, 5, he thinks the hydraulic principle was of hot water passing from one vessel to another! So that he had not even read any of his own countrymen, Meister, Forkel, Drieberg, Häuser, &c. He says, page 5, that weighted bellows began in VII century, see 650 back; this may be right.

1849. In this year Marie Pierre Hamel brings out in Paris as a Manual in the *Roret Encyclopaedia* of manuals, a fully revised version

of Dom Bedos de Celles' work, see 1766 above. There is a folio volume of illustrations, but none of the Water-Organ. Hamel thinks the Water-Organ subsisted into XII century, alongside of the wholly pneumatic organ.

1851. The *first English translation of Hero* was made by *J. G. Greenwood*, and issued in 1851 (London, Whittingham). Primarily from the Parisian MSS., but collated with those in British Museum, of which this is the first English mention. This first introduction of Hero to English readers has been strangely neglected. However the illustration of the Water-Organ at p. 105 is, it must be admitted, nothing but the hackneyed 1575 Commandino-Baldi over again; and he certainly might have done better, with the MS. material directly in front of him.

1860. *Joseph Gwilt's* English translation of *Vitruvius* (London, Weale, 2nd edition, 1860) gives the Water-Organ section at p. 247, under title "Of Water Engines". There is nothing amiss with the translation, bu there is no illustration.

1867. In this year Friedrich Robert *Gräbner* (1844) chose "*De Organis Veterum Hydraulicis*" for his inaugural Latin paper graduating in Philosophy; read before Berlin University on 26 January 1867 (pub. Berlin, G. Lange, 1867). He goes through all the parts of the instrument, according to Hero and Vitruvius, and shrewdly sets various things right. The water-principle is described on p. 19, thus: — "Aqua igitur eo consilio adjecta est ut aër cum in pnigeo superabundet aquam deprimat, cum autem deficiat ab aqua, quae est in arca, aequilibrium cum illa aqua in pnigeo depressa efficere studente rursus suppeditetur, aër fistulas deficiat, et efficitur ut spiritus arcae influens semper sit aequabilis. De qua re tam perspicua quod in magnis erroribus homines docti versati sunt atque etiamnunc versantur non satis mirari possumus &c." So far this is quite unexceptionable. The young philosopher seems to get somewhat more off his feet when he discusses the details of the physics problem, as for instance when he makes the customary attack on Vossius. This may be called the 3rd general survey of the subject; the first and second being Vossius (1673) and Meister (1771).

1869. *Francois Joseph Fétis* (1784—1871) published in this year his "Histoire Générale de la Musique (Paris, Firmin Didot, 1869). At tom. III, pp. 515—520 he deals with Water-Organ. Translates Vitruvius, and says the action of the water is impossible now to understand, and probably always will be. He denies the existence of "stops". He has evidently never heard of Hero. No German or Italian authorities quoted. He condemns Perrault. No diagram.

1870. *Edward Francis Rimbault* (1816—1876) wrote a History of the Organ to precede E. J. Hopkins's "Construction" of the same (Lon-

don, Cocks). The 2nd edition appeared in 1870, a year before his death, and represents his latest views. The remark made above speaking of Athenæus (220) is a sample of the whole as to this instrument. As one of quite the smallest of his mistakes it may be mentioned that he gives Newton's 1780 English translation of Vitruvius, and then as the original Latin text from which it was translated Stratico's 1829 reading of the same 49 years later; while as a matter of fact the two do not agree. But after these quotations his next remark is, "from this description, it seems that the water which forced the air into the pipe was pumped by men". This is really very discreditable, considering the date at which it was written. He quotes at page 13 the Meister (1771) diagram, without knowing where it actually came from and without in any way understanding it. Hopkins's book has gained nothing by Rimbault's weak antiquarian partnership. In the 3rd edition of 1877, after R.'s death, some attempt is made to improve the remarks on the Water-Organ, by just inserting the Hero passage in the form of Chappell's English translation (see 1874 above), by inserting the Aleotti debased form of the Commandino-Baldi diagram (see 1575 and 1589 above), and by cutting out the paragraph about the Häuser- i. e. Meister-diagram (see 1771 and 1834 above). But this was the merest patchwork, the erroneous statements being still retained. The worst English account of the Water-Organ is that contained in the presumed standard English work on the Organ, and it has disseminated erroneous information thereon for 50 years since it was first published in 1855.

1874. *William Chappell* (1809—1888), music publisher and antiquarian, published in 1874 Vol. I of his History of Music (London, Simpkin and Marshall), and did not issue another though he lived 14 years longer. Pages 325—361 of this Vol. I are given to the Water-Organ, and the account is that mentioned in first sentence of this article as being the only account in the English language approaching thoroughness. Following the hint given in Greenwood (see 1851 back), Chappell consulted the British Museum MSS., and reproduced diagram from Harleian 5605 (see 1450 back), though removing therein all the Greek letterings and substituting descriptive words. He gives the full text of Hero and Vitruvius, with his own English translations. He for the first time puts a complete dissertation on the principle in English before the English public.

Unfortunately there are some grave defects in this work. (a) The rambling and diffuse, and indeed egotistical, style is not encouraging. (b) From the presentation of the Greek and Latin texts, it is to be inferred that he was not well acquainted with either language; in fact the errors in the Greek text are extraordinary. The translations convey

broadly speaking the right conclusion, but they are really not translations, only paraphrases. (c) The remarks on the diagrams — pp. 338—340 — are not happy. He appears not to know of the omni-present Commandino-Baldi diagram, or anything indeed about the diagram history. He under-estimates the age of Hero MSS. (the Venetian going back to XII or XIII century), and wholly overshoots the mark in saying that "no one diagram has any authority", — for this see B. C. 150 above. (d) Of Vossius he merely says that he was an able commentator, and later he reproduces his design (see Appendix D.), after making some needless and un-essential alterations in it. (e) He says nothing of Newton's admirable design. (f) On the water-principle itself he is scarcely sound; at p. 333 he says that the water was only to prevent over-blowing; compare 1771 above, clause "b". (g) On a matter of detail it is not known what makes him call Hero's *γλωσσόκομοι* boxes of reeds; the *γλῶσσαι* were either the pipe feet (see W. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, Brunswick, 1877), or more probably the sliders. The *γλωσσόκομοι* are sometimes taken to be the "upper-boards"; they are here assumed to represent the whole groove-boxes.

For these several reasons it would be impossible to rest content with Chappell's notice as a final English digest of the subject.

1875. In this year *François Auguste Gevaert* publishes his "Histoire et Théoire de la Musique de l'Antiquité" (Ghent, Annoot-Braeckman). At Vol. II, p. 304, he just says that the water "equalised the pressure of the wind".

1880. At Vol. II. p. 575 of *Grove's History of Music*, Edward John Hopkins (1818—1901) has briefly epitomised the Water-Organ; and there is very little to take exception to. When however he says it was "a means of producing an absolutely equal pressure of wind, and one that could not possibly be disturbed by any inexperience of the blower", he certainly errs. From the 6th paragraph of the present article it will be seen that while the *ὕδραυλις* was vastly superior to the old reservoir-less pneumatic organ in continuity of wind supply, yet in point of steadily maintaining an equal amount of pressure it was still necessarily imperfect; the mere fact that the water slightly changed its level as the pumping and playing went on shows that the force of pressure must have to an equal degree varied.

1880. In this year *Otto Wangemann* published his "Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst" (Demmin, A. Frantz, 1880). The section on the Water-Organ is at pp. 18—31. Buttmann's German translation of Hero, and Fr. Reber's of Vitruvius, are given. The diagram is the unsatisfactory Meister (see 1771 above). The notice does not seem to advance the subject.

1884. R. H. M. Bosanquet in *Encyclopaedia Britannica*, Vol. XVII, p. 836, s. v. Organ, touches on the Water-Organ. He says that Vitruvius is not intelligible, and that Hero gives "fairly clear descriptions"; but he explains nothing, and leaves the impression that the question is an enigma. For a Fellow of St. John's College, Oxford, ex-Professor of acoustics at Royal Academy of Music, learned mathematico-musical author (see Z. IV, 28, 499, and V, 18), and deviser himself of a "generalised key-board" for the organ (see Mus. Association 1874, pp. 15 and 135), this is a highly disappointing notice to give in the leading English Cyclopaedia. Note also that Hopkins's almost wholly correct notice at Grove's Vol. II, 575 (1880) had already been out 4 years. This misleading description has not been amended in the new Supplementary Volumes.

1885. In this year was discovered in ruins of ancient *καρχηδὼν* or *Carthage*, finally obliterated as a city in 647 and now Ras Sidi Bonsaid with mere vestiges, a *miniature model* or statuette or figurine for ornamental purposes (not bas-relief) of a Water-Organ with organist, in baked uncoloured clay, $7^1/_{16}$ inches by $2^3/_4$ inches, ascribed by local antiquarians to II century; now in the "Musée Lavigerie" attached to the chapel or cathedral of St. Louis of Carthage, on site of ancient citadel or *βύρσα*, under charge of Père Delattre, arch-priest of the cathedral. This the sole material and non-pictorial extant evidence. Assuming that the potter is to be trusted for exactness, there are the following results: — (a) Taking remains of human figure as being to scale, and with a view to practical experiments lately made (see 1904 on), the real organ would have been 10 ft. high by $4^1/_2$ ft. in greatest width. (b) Owing to the consequent size of water-cistern and *πνιγεὺς*, there could have been a difference of level in water of not less than 7 or 8 inches, or a 7 or 8 inch "wind", ample to blow speaking-pipes with a powerful tone. (c) The organ had 19 speaking-pipes, all apparently of one width, and the lowest could have been Gamut G (Grosse Oktave G), especially with stopped pipes. (d) There were 3 stops. (e) The blowing-lever did not push piston from below, but hauled from above. Back view of this small ornamental figurine was shown at Sammelbände II, 201. Fully described, with 5 views by F. W. Galpin at pp. 152—164 of "The Reliquary", July 1904 (London, Bemrose and Sons).

1888. In this year is published a 2nd edition of *Johann Gottlob Töpfer's* 1843 "Theorie und Praxis des Orgelbaues", by Max Allihn (Weimar, Voigt, 1888). A splendid scientific work, but has no history, and refers for that to Wangemann.

1888. A book "L'Orgue Ancien et Moderne" by a Belgian organist *H. V. Couwenbergh* (Lierre, Jos. van In, 1888) has remarks on this head of no value, but at page 8 author makes a new passable design of his

own. He quotes De la Hire (see 1693 back) as the author of the Latin translation of Hero, which was absolutely Commandino's.

1890. In this year *Clément Loret*, organist of St. Louis d'Antin in Paris, publishes an article in January-February number of the "Revue Archéologique" (Paris, Ernest Leroux), "Recherches sur l'Orgue Hydraulique". Occupies pp. 76—102; many superior and fully detailed designs. Previously he had in "Révue et Gazette Musicale" of December 1878 affirmed the correct water-principle; and so, independently of him in 1885 had Alfred Terquem in "La science romaine à l'époque d'Auguste; Etudes historiques d'après Vitruve (Paris, F. Alcan). Now Loret gives his own French translations of Hero and Vitruvius texts, followed by a reconstruction in full detail of instrument separately according to each of those authors, with illustrations from certain confirmatory outside sources to conclude. He understands the water-principle no doubt perfectly, but his work has some faults, as follows: — (a) In the Hero-like design he gives a modern full-length cylinder with modern plug-piston working, instead of two half-length cylinders telescoping each other, otherwise piston-buckets; there is no doubt that this last was the universal form with the ancients, see the designs in Appendices C and D. (b) In the Vitruvius-like design the tubing, the most important matter in setting out the principle, is badly indicated. (c) In the same, Loret feeds the wind-chest (arcula) instead of the upper part of the pnigeus, against the text, and his own translation, "Et, pressant l'air qui y est enfermé, le forcent de passer par les conduits qui le mènent dans le pnigeus, et de là, par le col, dans le coffre". Certainly it makes little or no difference in final principle, but it is not exact. (d) In the same, Loret doubles the dolphin counter-weights at each valve; this is harmless, but it is not in the text. (e) Guided apparently by the levers, he correctly at his page 101 calls the XI century "Psalter of Edwin" diagram "hydraulic". But in support of that he makes out the 3 front barrels therein to be pumping cylinders, and the 6 rear domes to be the tops of 6 πνιγέες emerging from some un-defined cistern; which is far-fetched, not to say absurd. The true clue to the Psalter of Edwin mis-representation (1100 back) lies in the Utrecht Psalter (600 back), as indicated recently by Miss Schlesinger (1898 on). (f) His illustrations of the Carthage miniature (1885) are not photographic, and cannot be correct, for the cylinders are depicted as barrels bulging out at the centre; this is a bad blemish. (g) Historically this writer ignores all MSS., and quotes only a few French authors. — In fact this article forming in some way the 5th general survey on the subject, is decidedly clever, but rather superficial.

1890. The current edition of *Wm. Smith's "Dictionary of Greek and Roman Antiquities"*, the leading English work of reference on the subject,

is the 3rd edition (London, John Murray, 1890). At "Hydraula" in the first two or 1842 and 1848 editions (autore James Yeats), the safe but somewhat evasive remark was made as to the principle, "a supply of wind being obtained without intermission, by bellows in which the pressure of water performed the same part which is fulfilled in the modern organ by a weight". In the present 1890 or two-volume enlarged edition, s. v. "Hydraulus" (auctore Wm. Wayte), there are further remarks, of a rash nature, prompted by having to notice Gräbner (1867). They can be referred to, and suffice it to say that they evince great ignorance on the hydrostatic question, the writer evidently thinking that the water blew the bellows! Considering that "Grove" was published in 1880, this is really not creditable.

1893. *Guhl and Koner's* "Leben der Griechen und Römer", 6th edition (Berlin, Weidmann, 1893), at page 354 merely says, "Enthielt sieben Pfeifen, ... in denen die Luftsäulen mittelst Wasser zur Erzeugung der Töne in Bewegung gesetzt wurden". This might mean anything. But absurdly translated thus by Fr. Hueffer (Chapman & Hall, London, 1875), from same remark in 3rd edition, "The sound was produced by w a v i n g the air-columns through the means of water"; see page 211 thereof.

1898. In the monthly "Music" (186 Wardour Street, London), April-November 1898, Miss *Kathleen Schlesinger* (Sammelbände, II, 167) has dealt with the Water-Organ and some other ancient organs. At August, p. 398, the water-principle is described very briefly but correctly. On p. 399 she reproduces a rude design of Water-Organ found on a contorniate of Valentinian (qy. V century), from Cabinet Imperial de France; and others still ruder. At September, p. 438, another fairly clear from bas-relief on ivory "proconsular" diptych, dated 517 A. D.; quoted as "Bituricense Veronense Anastasii", at Maffei's Museo Veronese, CXI. At same page she reproduces the "Utrecht Psalter" drawing (see 600 back), though with details somewhat "improved"; and is the first to quote that drawing for this purpose.

1899. The French work analogous to our Smith's "Dict. of Greek and Roman Antiquities" is the "Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines" by *Ch. Darenberg and Edm. Saglio* (Paris, Hachette). The volume with "Hydraulus" is 1899. Article by C. E. Ruelle. Gives the French translations of certain authors for Hero and Vitruvius. For Hero reproduces the Commandino-Baldi design (see 1575 above). For Vitruvius the Loret design (see 1890 above). There is no explanation of the water-principle.

1899. In this year also appeared the Teubner edition of *Hero* Teubner, Leipzig, 1899), quoted at beginning and throughout the present

article. Editor, *Wilhelm Schmidt.* It is in 3 vols., with a supplement to Vol. I. Critical text, German translation on opposite page, diagrams, history of sources, &c. The Water-Organ is treated at Vol. I, 192—203, and at Vol. I, Supplement, under the head of different MSS. Original diagrams from the MSS. are shown at pp. 10, 11, of Vol. I, Supplement. The editor's new and finally reconstructed diagram is shown at Vol. I, 194; it is of course, to illustrate Hero, of one blowing-cylinder only; also, to follow Hero literally, he makes the "oven" hemispherical.

1903. *C. F. Abdy Williams's* "Story of the Organ" (London, Walter Scott Co., 1903) requires notice as giving account of Galpin's reconstruction, pp. 210—213 (see 1904 on), and containing following passages: — "An illustration of the principle involved may perhaps be taken from the modern *fire-engine*, which is practically the Ctesibian vase reversed. In the ancient instrument water was used to force air in a steady flow through an opening in the top of a hemisphere; in the modern fire-engine, air confined in the top of a hemisphere forces the water in a steady stream through an opening in the bottom" (page 2). And again, "The principle is the reverse of that of the fire-engine, in which the pressure of air confined in a dome causes water to flow in a continuous stream from the nozzle. In the Hydraulus, the water endeavouring to rise in the dome (after being pressed down by the air which is pumped in) compresses the wind, and causes a fairly steady supply to reach the pipes" (page 210).

That is to say the reversed analogy consists in the fact of water and air changing places in the two cases. So far, so good. Nevertheless the introduction of the fire-engine analogy at all does not seem fortunate, for this reason, that the 2 elements do more than change places, they act also in quite a different manner when they have changed places. The salient fact about a modern fire-engine is that the pumpers work back upon a force (air) which is imprisoned in an air-chamber; such air being indefinitely compressible, the resultant force in the projected water is only limited by the exertions of the pumpers and the strength of the apparatus. In the Water-Organ, on the contrary, the pumpers work back upon a force (water) which is open to the atmosphere; the force then contained in the water is merely the weight of a column of atmospheric air on the surface of the water exposed, coupled with the specific gravity of the water itself disturbed in its level, and the resultant force here in the projected air soon reaches a maximum, when the pumpers can no longer influence the pressure. With a view to this very great difference, it seems that the analogy is best left alone; as tending (however much against the intentions of the writer of the above-quoted passages) to bring in unconsciously the idea of closed chambers in each case. That

there has already been a vague fallacy about a closed water-cistern has been seen in the remarks under date 1771, clause "d".

Far better than the "fire-engine" analogy, which soon breaks down if it does not mislead, is the "diving bell" analogy; being in fact a direct and precise example of the principle. Surprise may be expressed that this illustration has hitherto escaped writers.

1903. On 19th June 1903, *John W. Warman* exhibited a very small *rough working model* of the Water-Organ at a soirée of the Royal Society. London. On 19th January 1904 he did the same before the Musical Association with a lecture. In his view, the mechanism did not secure continuity of wind-supply, and was meant to obtain expression by varying the air-pressure (regardless of exact tune). He conceived that the later cisterns were "virtually closed", but does not explain that phrase; if they were closed, it could only have been unessentially as a matter of furniture, see above. He considered that the Water-Organ was in use till middle or end of XVII century.

1904. On 11th July 1904, Rev. *F. W. Galpin* (Sammelbände, IV, 661) lectured at the Music Loan Exhibition of the London Company of Musicians on the Water-Organ, and exhibited his *fine quasi-Vitruvian model* constructed 3 or 4 years back. This has 19 pipes from Fiddle G upwards to Treble E; the tuning being to accommodate certain modes. There are 3 stops in 3 octaves, with taps to turn them on and off. The keys are finger-keys, and push in rulers, the return being by metal springs. The pumping cylinders are two, the piston being in the form of bucket within bucket as Hero and Vitruvius. The water-cistern is octagonal; it has a lid, but is of course really an open cistern. The pnigeus or "oven" (in the present article called "diving-bell") is funnel-shaped, circular; it is a fixture, but the feet (taxilli) which separate it from the cistern-floor are some inch high. The available difference between the heights of the water in cistern and pnigeus respectively is about $3^1/_2$ inches, giving a $3^1/_2$ inch head of water or a "$3^1/_2$ inch wind". The whole instrument is half the size of that assumed to be represented by the Carthage statuette; see back 1885.

A digest of this digest is plainly necessary.

The three stages of blowing for an ordinary organ. The speaking-pipes of an organ need "wind", i. e. air compressed beyond the ordinary. The first stage in supplying it is, when a man either steps on to a blast-bag and so puts his weight, or else applies his hands thereto and so puts his muscular force, to expelling the enclosed air at an increased pressure; he then gives wind directly proceeding from his own exertions,

and so varying in pressure, to the speaking-pipe. The second stage is when natural inanimate weights are fixed at summit of the slanting top of a framed blast-bag ("diagonal bellows"), and the man's action consists in periodically lifting the weighted frame by lever, pulley, &c., so that the weights can act; here it is a natural inanimate weight which gives unvarying pressure of wind to the speaking-pipe, and the only drawback is stoppage of continuity of supply at the moment the weights are raised, — which obviated by multiplying and alternating the weighted blast-bags. The third stage is when the weights are placed on the flat top of a separate distensible and collapsible air-reservoir ("horizontal bellows"); then the action is as before, only that the feeder being now a distinct apparatus and feeding through a non-return valve, all lack of continuity also is avoided. These 3 stages have always over-lapped, and been thoroughly concurrent with one another; but the second, the most universal in time, has extended from say the VII century till today; while the third and most practical began only some 150 years ago.

The ancient Water-Organ was at the 3rd stage, using the diving-bell principle. The Alexandrian Greeks in their ὕδραυλις anticipated this 3rd stage by some 2000 years. Only they substituted air-pump for feeder, which is immaterial; and in respect of the force which supplied "wind" to the speaking-pipe they substituted hydrostatic for purely barystathmic action, or more particularly substituted the static force of water disturbed in its level for the mere gravitational weight of heavy bodies, — a matter of scientific interest. The force of water just mentioned is precisely exemplified in the "diving-bell". The difference between the levels of the water outside and inside the diving-bell is the pressure on the wind; and 3 inches of difference in level makes what modern organ-builders call a "three-inch wind", &c. Just the same as in a real diving-bell, any surplus air pumped in drives the water to its extreme position, and escapes in bubbles round the rim and through the water; thus preventing over-blow. Such air-escape in an open cistern was the origin of the "boiling" fables. The idea of a closed cistern (i. e. closed air-tight) for the diving-bell to stand in is a half-crystallized modern fallacy (see 1771 back), which needless to say if indulged in would tend to throw the whole question back into the confusion from which it has been wrested. In conclusion, the air-compressing force utilised by the Water-Organ was the specific gravity of water seeking to regain a disturbed level and backing against an open atmosphere. In this last respect it is differentiated from the principles of the modern fire-engine (water backing against indefinitely compressed air), or of the hydraulic Bramah press (water backing against a solid prison). The principle is not much used in mechanics; it survives however, and evidently by direct lineage, in

the wind-guage of the organ-builder, which is nothing else but this water-apparatus on a very small scale, as just indicated.

The record of the Water-Organ how originally transmitted. The only accounts are the Greek of Hero (B. C. 150) and the Latin of Vitruvius (A. D. 70). The former gave a clue to the water-principle; the latter did not. The former furnished, along with his writings, plane-figure illustrations or diagrams; the latter did not. The originals of each, assumed to be papyrus-rolls, have long ages since disappeared. The mediaeval extant "Manuscripts", or pen-written monastery-library books, which carried on the tradition, stand thus: — oldest XIII century for Hero, see 1250 (with diagrams); and IX century for Vitruvius, see 850 (without diagrams). Even should anyone desire to object to the assumption that the Hero papyri contained diagrams which have been handed on in unbroken tradition (see B. C. 150), yet the diagrams of the XIII century Hero MSS. must at least as an alternative, from internal evidence, have been the perpetuations of copies made when the instrument was contemporary or from the life. The idea that there exist no working drawings of the Water-Organ whose first preparation was contemporary with the existence of the instrument, has spread abroad in all countries, but is a downright fallacy. Appendix A and B to this article give the texts of Hero and Vitruvius on the subject, following without deviation the latest recension of distinguished philologists, and necessary translations are added. Appendix C gives photographic facsimile of the oldest clear diagram in a British-Museum-kept Manuscript (see 1560, b).

How the tradition was lost and has been gradually regained. Water-Organs hardly existed actually after the IX century (see 850). In the Middle Ages, or until printing began, all written knowledge was confined to the Manuscripts kept in monasteries and renewed from time to time in the monastic Scriptoria. Printing did not begin till XV century. Naturally the Water-Organ had meanwhile dropped out of all ordinary knowledge. When the printing of Latin and Greek authors began consequent on the Italian Renaissance, Latin authors had the precedence. So the Vitruvius work, not well written, containing no clue as to the water-principle, and un-illustrated, was first published (1486). Then controversy began about the Water-Organ, an imaginative design being ventured on by Monsignor Barbaro (Venice, 1556). In 1575 Commandino gave Hero to the world in a Latin translation from the MS.; unfortunately he was not content to reproduce such plane-figure diagrams as he found, but made a "re-constructed" design which is not quite accurate or self-explanatory; this design held its ground, and passed from book to book un-collated with the original MSS., for quite 300 years. The first person who surveyed the Water-Organ subject combining Hero and

Vitruvius was Isaac Vossius, Canon of Windsor (1673); see that date, and his efforts are reproduced in extenso, with translations and his diagram, in Appendix D. Considering the scanty materials which he had before him (he had no access to MSS.), and considering the facts that in science he was a generation before Isaac Newton and that Halley's actual diving-bell was not exhibited till a century later, Vossius was a highly ingenious pioneer.

The controversy about the Water-Organ continued in different countries, with varying fortunes and degrees of publicity, till, it may be said, our own times.

(a) The Italians had already made a century of effort, from the editio princeps of Vitruvius (1486) till one Giorgi a commentator on Hero (1592), but hereafter made no further original enquiry.
(b) The French now had the credit of bringing out the editio princeps of Hero (1693), but unfortunately no attempt was made by the editor De la Hire to reproduce MS. diagrams, and he contented himself with borrowing the imperfect Commandino-Baldi 1575 design; this was due simply to the editorial accident that Commandino's Latin translation (see Appendix A) was considered too good to require revision, but the mischance or perfunctoriness has certainly cost the subject very dear. The French might then have saved 2 centuries of discussion. As a matter of fact, until 2 modern workers, Loret (1890) and Terquem, of just our own day, they have entirely neglected the subject. The writings of Mersenne, Perrault, Bedos, and Fétis deserve no notice in this connection.
(c) The English took a step forward after Vossius with William Newton (1780), a Vitruvius commentator who collated Hero and issued in French and English an admirable design which should have settled the matter there and then. In later times, and omitting a host of failures some of which were highly discreditable, the names of Greenwood (1851), Chappell (1874), Hopkins (1889), and Galpin (1904), deserve honourable mention. Chappell all but published a satisfactory digest.
(d) The Germans followed the Italians; also with their failures like the English, but with progressive success. Meister (1771) and Gräbner (1867) made more or less satisfactory digests. Schneider (1807) advanced the philology of Vitruvius's works. Finally W. Schmidt (1899), in his re-publication of the text of Hero's works after 200 years interval, with complete masterly commentary, has brought the Water-Organ subject back to the point whence it should have started, namely a consideration of the MS. diagrams, and has done what Paris omitted to do in 1693. Henceforward he who runs may read.

Classification of the designs and diagrams extant. The following are the different types of design extant:

(a) The Carthage figurine of II century (see 1885 above).
(b) The popular representation in "Utrecht Psalter" of VII century (see 600 above).

(c) The original traditional diagrams of the Hero Manuscripts. The oldest diagram is at Venice in Marcianus 516, not here collated (see 1250 above); this belongs to a type shown by W. Schmidt as fig. 43, c, at page 10 of his Appendix to Hero, Vol. I, and pronounced by him to be the oldest type; see a British Museum specimen in Burney 108, mentioned at 1560, clause "a", above. The next oldest type of diagrams are such as are shown as fig. 43, e, at page 11 of W. Schmidt; see a British Museum specimen in Harleian 5589, mentioned at 1560, clause "b", above; this last owing to its clearness is reproduced in Appendix C. There must be many other MS. diagrams.

(d) Next there is the Commandino-Baldi "recontructed" design of 1575, which as above shown has been perpetually repeated for 300 years, and has sometimes been exposed to deterioration. Next after the MS. originals this was no doubt the best early-modern design, but it was not convincing.

(e) Then the Vossius design of 1673, for which see that date and Appendix D. This was very near the truth. It has been brought forward by Hawkins in 1776 and Chappell in 1874.

(f) Then the unique and strange Meister designs of 1771; re-appearing in Forkel (1788), Vollbeding (1793), Häuser (1834), Rimbault (1870), Wangemann (1880). Doubtful whether it has not done more harm than good.

(g) The Newton design of 1780 improving on Vossius and leaving really nothing to be desired.

(h) A new design by the Belgian Couwenbergh (1888), passable.

(i) Up to date, and in essence completely correct, designs by Loret (1890) and Galpin (1904).

Classification of the modern writers on the subject. The following notes group the different writers under 3 heads from the point of view of the history of the elucidation.

(a) These, apart from their general value in some cases as translators, editors, &c., have done *nothing* specifically *either to advance or retard* the solution: — Sulpicius 1486, Giocondo 1511, Giorgi 1592, Mersenne 1635, Perrault 1673, Nislen 1687, De la Hire 1693, Forkel 1788, Vollbeding 1793, Schneider 1807, Drieberg 1822, Häuser 1834 Hamel 1849, Gwilt 1860, Gevaert 1875, Wangemann 1880, Couwenbergh 1888, Guhl and Koner 1893, Darenberg and Saglio 1899.

(b) These must have the discredit of having *retarded the subject* by misleading diagram, specially erroneous description, or statements that the problem was insoluble: — Aleotti 1589, Kircher 1650, Bedos 1766, Hawkins 1776, Burney 1776, Seidel 1844, Fétis 1869, Rimbault 1870, Bosanquet (Encycl. Britannica) 1884, Wayte (Smith's Dict. of Gk. and Roman Antiquities) 1890.

(c) These have one after the other *pushed the solution forward* (though indeed it is doubtful whether Meister should be here classed). The five marked * are approximately surveys of the subject: — Barbaro,

Venice 1556; Commandino, Urbino 1575; * Vossius, Oxford 1673; *Meister, Göttingen 1771; Newton, London 1780; Drieberg, Berlin 1822; Stratico, Udine 1829; Greenwood, London 1851; * Gräbner, Berlin 1867; *Chappell, London 1874; Hopkins (Grove's Dictionary), London 1880; *Loret, Paris 1890; Schlesinger, London 1898; Schmidt, Leipzig 1899; Galpin, London 1904.

Conclusion. Should anyone be disposed to think that this article is breaking a fly on a wheel, he may reflect that it involves the history of the conflict for 1000 years between two rival principles of kinetics, the one hydrostatic, the other that of simple weights, for supplying vital force to the King of Instruments; and that if one has been beaten in the struggle it is the more interesting, because the more rare, of the two. The conception which has applied to the blowing of an organ the same principle that protects the diver in the diving-bell, is beautiful in its ingenuity. Vossius's corollary thereon in 1693, which involved the idea of an air-compressor rising and falling almost like a buoy at sea, so far from being ridiculous, deserves sympathetic regard as a theoretical possibility in mechanics. And it is of interest that the final principle itself has survived, even if in the tiniest proportions, in the organ-builder's "wind-guage". As to the popular aspect of the matter, the Water-Organ has been to the musical litterateur what the Man in the Iron Mask or Kaspar Hauser have been to the historian; the middle ages imagined boiling Geysers, Burney only a century and a quarter ago had his cataracts, and the greatest of English works of reference gives its current authority to the view that the matter is still an insoluble mystery!

In any case, the Muse Cleio disdains no subject. Here has been a controversy lasting for quite the last 400 years, the merits of the different actors in which are known to very few persons indeed, and of which the present is the first attempt to write a connected chronicle and history.

Appendix A.

Extract from the πνευματικὰ of Hero of Alexandria, in so far as they relate to the Hydraulic Organ; following the 1899 Teubner edition. See B. C. 150 in text and Appendix C.

Ὑδραυλικοῦ Ὀργάνου κατασκευή. Ἔστω τις βωμίσκος χάλκεος ὁ (αβγδ) ἐν ᾧ ὕδωρ ἔστω· ἐν δὲ τῷ ὕδατι κοῖλον ἡμισφαίριον κατεστραμμένον ἔστω, ὃ καλεῖται πνιγεὺς ὁ (εζηθ), ἔχων ἐν τῷ ὑγρῷ διάῤῥυσιν εἰς τὰ πρὸς τῷ πυθμένι μέρη. ἀπὸ δὲ τῆς κορυφῆς αὐτοῦ δύο ἀνατεινέτωσαν σωλῆνες συντετρημένοι αὐτῷ ὑπὲρ τὸν βωμίσκον· εἷς μὲν ὁ (ηκλμ) κατακεκαμμένος εἰς τὸ ἐκτὸς τοῦ βωμίσκου μέρος καὶ συντετρημένος πυξίδι τῇ (νξοπ), κάτω τὸ στόμα ἐχούσῃ καὶ τὴν ἐντὸς ἐπιφάνειαν ὀρθὴν πρὸς ἐμβολέα ἀπειργασμένην. ταύτῃ δὲ ἐμβολεὺς ἁρμοστὸς ἔστω ὁ (ρσ), ὥστε ἀέρα μὴ παραπνεῖν. τῷ δὲ ἐμβολεῖ συμφυὴς ἔστω κανὼν ὁ (τυ) ἰσχυρὸς σφόδρα· πρὸς δὲ τὸν ἁρμόζοντα ἕτερος κανὼν ὁ (υφ) περὶ περόνην κινούμενος τὴν πρὸς τῷ (υ)· ὁ αὐτὸς δὲ κηλωνευέσθω πρὸς ὄρθιον κανόνα τὸν (ψχ) βεβηκότα ἀσφαλῶς. τῇ δὲ (νξοπ) πυξίδι ἐπικείσθω κατὰ τὸν πυθμένα ἕτερον πυξίδιον τὸ (ω) συντετρημένον αὐτῇ καὶ ἐπιπεπωμασμένον ἐκ τῶν ἄνω μερῶν καὶ ἔχον τρύπημα, δι' οὗ ὁ ἀὴρ εἰσελεύσεται εἰς τὴν πυξίδα. ὑπὸ δὲ το τρύπημα λεπίδιον ἔστω ἐπιφράσσον αὐτὸ καὶ ἀνεχόμενον διὰ τρηματίων ὑπό τινων περονίων κεφαλὰς ἐχόντων, ὥστε μὴ ἐκπίπτειν τὸ λεπίδιον, ὃ δὴ καλεῖται πλατυσμάτιον. ὑπὸ δὲ τοῦ (ζ) ἕτερος ἀνατεινέτω σωλὴν ὁ (ϛζ) συντετρημένος ἑτέρῳ σωλῆνι πλαγίῳ τῷ (ϟϡ). ἐν ᾧ ἐπικείσθωσαν οἱ αὐλοὶ συντετρημένοι αὐτῷ οἱ (ααα) καὶ ἔχοντες ἐκ τῶν κάτω μερῶν καθάπερ γλωσσόκομα συντετρημένα αὐτοῖς, ὧν τά στόματα ἀνεῳγότα ἔστω τὰ (βββ)· διὰ δὲ τῶν στομάτων τὰ πώματα διώσθω τρήματα ἔχοντα, ὥστε εἰσαγομένων τῶν πωμάτων τὰ ἐν αὐτοῖς τρήματα κατάλληλα γίνεσθαι τοῖς τῶν αὐλῶν τρήμασιν, ἐξαγομένων δὲ παραλλάσσειν καὶ ἀποφράσσειν τοὺς αὐλούς. ἐὰν οὖν ὁ πλάγιος κανὼν κηλωνεύηται διὰ τοῦ (φ) εἰς τὸ κάτω μέρος, ὁ (ρσ) ἐμβολεὺς ἐκθλίψει μετεωριζόμενος τὸν ἐν τῇ (νξοπ) πυξίδι ἀέρα, ὅς ἀποκλείσει μὲν τὸ ἐν τῷ (ω) πυξιδίῳ τρύπημα διὰ τοῦ προειρημένου πλατυσματίου· χωρήσει δὲ διὰ τοῦ (μλκη) σωλῆνος εἰς τὸν πνιγέα· ἐκ δὲ τοῦ πνιγέως χωρήσει εἰς τον πλάγιον σωλῆνα τὸν (ϟϡ) διὰ τοῦ (ϛζ) σωλῆνος· ἐκ δὲ τοῦ πλαγίου σωλῆνος εἰς τοὺς αὐλοὺς χωρήσει, ὅταν κατάλληλα ᾖ κείμενα [ἐν] τοῖς αὐλοῖς τὰ ἐν τοῖς πώμασι τρήματα, τουτέστιν ὅταν εἰσηγμένα ᾖ τὰ πώματα ἤτοι πάντα ἤ τινα αὐτῶν. ἵνα οὖν, ὅταν προαιρώμεθα τῶν αὐλῶν τινα φθέγγεσθαι, ἀνοίγηται τὰ κατ' ἐκείνους τρήματα, ὅταν δὲ βουλώμεθα παύεσθαι, ἀποκλείηται, κατασκευάσωμεν τάδε. Νοείσθω ἓν τῶν γλωσσοκόμων ἐγκείμενον χωρὶς τὸ (γδ), οὗ τὸ στόμα ἔστω τὸ (δ), ὁ δὲ συντετρημένος τούτῳ αὐλὸς ὁ (ε), πῶμα δὲ ἔστω ἁρμοστὸν αὐτῷ τὸ (ϛξ) τρῆμα ἔχον τὸ (η) παρηλλαγμένον ἀπὸ τοῦ (ε) αὐλοῦ. ἔστω δέ τις καὶ ἀγκωνίσκος τρίκωλος ὁ (ζθ$\mu^1\mu^2$), οὗ τὸ (ζθ) κῶλον συμφυὲς μὲν ἔστω τῷ (ϛζ) πώματι· πρὸς δὲ τῷ (θμ^1) περὶ περόνην κινείσθω μέσην τὴν (μ^3). ἐὰν οὖν κατάξωμεν τῇ χειρὶ τὸ (μ^2) ἄκρον τοῦ ἀγκωνίσκου ἐπὶ τὸ (δ) στόμιον τοῦ γλωσσοκόμου, παρώσομεν τὸ πῶμα εἰς τὸ ἔσω μέρος, ὥστε ὅταν ἐμπέσῃ εἰς τὸ ἐντὸς μέρος, τότε τὸ ἐν αὐτῷ τρῆμα κατάλληλον τῷ αὐλῷ γίνεται. ἵνα οὖν, ὅταν ἀφέλωμεν τὴν χεῖρα, αὐτόματον τὸ πῶμα ἐξελκυσθῇ καὶ παραλλάξῃ τὸν αὐλὸν, ἔσται τάδε. ὑποκείσθω ὑπὸ τὰ γλωσσόκομα κανὼν ἴσος τῷ (ϟϡ) σωλῆνι καὶ παράλληλος αὐτῷ κείμενος ὁ ($\mu^4\mu^5$). ἐν δὲ τούτῳ ἐμπεπηγέτω σπαθία κεράτινα εὔτονα καὶ ἐπικεκαμμένα, ὧν ἓν ἔστω τὸ (μ^6) κείμενον κατὰ τὸ (δγ) γλωσσόκομον. ἐκ δὲ τοῦ ἄκρου αὐτοῦ νευρὰ ἀποδεθεῖσα ἀποδεδόσθω περὶ τὸ (θ) ἄκρον, ὥστε ἔξω παρωσθέντος τοῦ πώματος τετάσθαι τὴν νευράν. ἐὰν οὖν κατάξαντες τὸ (μ^2) ἄκρον τοῦ ἀγκωνίσκου παρώσομεν τὸ πῶμα εἰς τὸ ἔσω μέρος, ἡ νευρὰ ἐπισπάσεται τὸ σπαθίον, ὥστε ἀνορθῶσαι τὴν καμπὴν αὐτοῦ βίᾳ· ὅταν δὲ ἀφῶμεν, πάλιν τὸ σπαθίον εἰς τὴν ἐξ ἀρχῆς τάξιν καμπτόμενον ἐξελκύσει τὸ πῶμα τοῦ στόματος, ὥστε παραλλάξαι τὸ τρῆμα.

τούτων οὖν καθ' ἕκαστον γλωσσόκομον γενηθέντων, ὅταν βουλώμεθά τινας τῶν αὐλῶν φθέγγεσθαι, κατάξομεν τοῖς δακτύλοις τὰ κατ' ἐκείνους ἀγκωνίσκια· ὅταν δὲ μηκέτι φθέγγεσθαι βουλώμεθα, ἐπαροῦμεν τοὺς δακτύλους, καὶ τότε παύσονται τῶν πωμάτων ἐξελκυσθέντων. τὸ δὲ ἐν τῷ βωμίσκῳ ὕδωρ ἐμβάλλεται ἕνεκα τοῦ τὸν περισσεύοντα ἀέρα ἐν τῷ πνιγεῖ, λέγω δὴ τὸν ἐκ τῆς πυξίδος ὠθούμενον, ἐπαίροντα τὸ ὕδωρ συνέχεσθαι πρὸς τὸ ἀεὶ ἔχειν τοὺς αὐλοὺς δυναμένους φθέγγεσθαι. ὁ δὲ (ρ σ) ἐμβολεὺς ἐπαιρόμενος μὲν ἐπὶ τὸ ἄνω, ὡς εἴρηται, ἐξωθεῖ τὸν ἐν τῇ πυξίδι ἀέρα εἰς τὸν πνιγέα, καταγόμενος δὲ ἀνοίγει τὸ ἐν τῷ (ω) πυξιδίῳ πλατυσμάτιον, δι' οὗ ἡ πυξὶς ἀέρος ἔξωθεν πληροῦται, ὥστε πάλιν τὸν ἐμβολέα ἀνωθούμενον ἐκθλίβειν αὐτὸν εἰς τὸν πνιγέα. βέλτιον δέ ἐστι καὶ τὸν (τ υ) κανόνα περὶ περόνην κινεῖσθαι πρὸς τῷ (τ) διτορμίας οὔσης ἐν τῷ πυθμένι τοῦ ἐμβολέως[1]) ἁρμοσθήσεται, δι' ἧς δεήσει περόνην διωθεῖσθαι πρὸς τὸ τὸν ἐμβολέα μὴ διαστρέφεσθαι, ἀλλ' ὀρθὸν ἀνωθεῖσθαί τε καὶ κατάγεσθαι.

(*Latin Translation of the same by Federico Commandino, Urbino, 1575*).

Hydraulici instrumenti constructio. Sit quaedam arula aenea (α β γ δ), in qua sit aqua, et in aqua concavum hemisphaerium inversum, quod furnus appellatur (ε ζ η ϑ), habens in humido defluxum ad partes quae in fundo sunt. à vertice autem ipsius duo producantur tubi simul cum eo perforati, qui sunt circa arulam, quorum unus (η κ λ μ) in exteriorem arulae partem incurvetur, simul perforatus cum modiolo (ν ξ ο π) habente os infra, et interiorem superficiem rectam ad embolum. huic autem embolus (ρ σ) aptetur ita, ut aer ingredi non possit. atque embolo jungatur regula (τ υ) valde firma, ad quam aptetur alia regula (υ φ), mota circa clavum in (υ), et circumacta ad rectam regulam (ψ χ) firmiter stabilitam. At modiolo (ν ξ ο π) imponatur ad fundum alter modiolus parvus (ω) simul cum ipso perforatus, et coopertus ex parte superiori, habensque foramen, per quod aer in modiolum ingrediatur. sub foramine autem sit laminula ipsum obturans, detentaque à quibusdam clavis capita habentibus, ne excedat, quam vocant platismation. praeterea ab hemisphaerio (ε ζ η ϑ) alter producatur tubus (ς ζ) simul perforatus cum alio tubo transverso (ϟ ϡ), in quo imponantur tibiae cum ipso perforatae (α), habentesque ex partibus inferioribus tanquam· glossocoma simul perforata cum ipsis, quorum ora (β) aperta sint. et per ora impellantur opercula, quae foramina habeant, ta ut operculis inductis eorum foramina respondeant foraminibus tibiarum; eductis autem iisdem foramina permutentur, et tibias obturent. Si igitur regula transversa ex parte (φ) impellatur in partem inferiorem, embolus (ρ σ) ascendens expellet aerem in modiolo (ν ξ ο π) contentum, qui quidem aer claudet foramen, quod est in parvo modiolo per jam dictum platysmation. procedet autem per tubum (μ λ κ η) in furnum, et ex furno in transversum tubum (ϟ ϡ) per tubum (ς ζ). deinde ex transverso tubo in tibias, quando earum foramina foraminibus operculorum respondeant; hoc est quando opercula inducta sint, vel omnia, vel aliqua eorum. Ut igitur quando volumus tibias aliquas sonare, earum foramina aperiantur, et quando volumus cessare, claudantur, ita faciemus. Intelligatur unum aliquod ex glossocomis seorsum positum (γ δ) cujus os sit (δ), tibia vero simul cum eo perforata (ε), et operculum ipsi congruens (ς ζ), quod foramen habet (η), a tibia (ε) permutatum. Sit praeterea cubitulus trimembris ($\zeta \vartheta \mu^1 \mu^2$). cujus membrum (ζ ϑ) conjunctum sit operculo (ς ζ, et ad ($\vartheta \mu^1$), circa clavum moveatur. Si igitur manu deducemus extremum cubituli (μ^2), ad (δ) osculum glossocomi transferemus operculum in partem interiorem, et cum in partem interiorem inciderit, tunc foramen quod est in ipso tibiis respondens efficitur. Ut autem quando manum auferamus operculum sua sponte extrahatur, et tibiam permutet, haec fient. Subjiciatur sub glossocomis regula

1) Corrupt, redundant.

aequalis tubo (ϟ ϡ) et ipsi parallela ($\mu^4 \mu^5$), in qua infigantur spatulae corneae robustae, et inflexae, quarum una est (μ^6), posita ad glossocomum (γ δ): ab extremo autem ipsius nervus alligatus referatur circa extremum (ϑ), ita ut operculo intus impulso nervus extendatur. Itaque si deducentes extremum cubituli (μ^2) operculum in partem interiorem impellamus, nervus attrahet spatulam, ut inflexionem ipsius vi erigat. quando autem dimittamus, rursus spatula in pristinum locum restituta, inflexaque oris operculum extrahet, adeo ut foramen permutetur. His igitur in unoquoque glossocomo constitutis, quando volumus aliquas tibiarum sonare, digitis deducemus cubitulos, qui sunt circa ipsas: et quando volumus non amplius sonare digitas elevabimus, et tunc cessabunt attractis operculis. Aqua vero quae est in arula ideo injicitur, ut aer superabundans in furno, qui scilicet ex modiolo impulsus aquam elevat, contineatur, tibiisque sonantibus suppeditetur. At embolus (ρ σ) sursum impulsus, ut dictum est, aerem qui in modiolo continetur in furnum exprimit: deductus vero aperit platysmation existens in parvo modiolo, per quod modiolus aere extrinsecus impletur, ut rursum embolus in partem superiorem impulsus ipsum in furnum exprimat. Melius autem est et regulam (τ υ) circa clavum moveri ad (τ) circa fibulam unam existentem in fundo emboli, per quam oportebit clavum impelli, ut embolus non convertatur, sed rectus impellatur sursum, et deducatur.

(New English Translation of the same).

The construction of the Hydraulic Organ. Let there be a bronze altar-vessel (α β γ δ), in which let there be water. And in the water let a hollow hemisphere be inverted, such hemisphere being called the "oven" (ε ζ η ϑ), this giving at its base a free underflow for the water. From the top of the "oven" and opening out of it let two conduit-tubes be carried up above the altar-vessel; one (η κ λ μ) bent down outside the altar-vessel, and opening into the cylinder (ν ξ ο π), which has its mouth downwards and its inner surface finished off to take a piston-bucket. And to this cylinder let the piston-bucket (ρ σ) be fitted, so that the air cannot escape. And to the piston-bucket let there be attached the piston-rod (τ υ), extremely strong. And to this fitting let there be attached a cross-lever (υ φ), moving on the pin shewn at (υ). And let this rod be pivoted fulcrum-wise on the firmly fixed upright (ψ χ). On to the base of the [inverted] cylinder (ν ξ ο π), let another small [valve-] box (ω) be placed, having free communication with the cylinder, but closed in at top save for a hole through which the air may enter the cylinder. Then under this hole let there be a small disc blocking it, and supported by knobbed pins passing through pin-holes, so as to keep it from getting out of place; such disc being called a valve-plate. And from the point (ζ) in the "oven" let another conduit-tube (ϛ ζ) be carried, opening into yet another cross-tube or cross-channel (ϟ ϡ); on which are placed the speaking-pipes (α), opening into it, and having at their foot certain groove-boxes communicating with them of which the open entrances are shewn at (β). And let the sliders having perforations in them be passed into the said entrances, so that when they are pushed home the perforations in them correspond with the open feet of the speaking-pipes, and when they are drawn back the same traverse and block the speaking-pipes. If now the cross-lever be depressed at its end (φ), the piston-bucket (ρ σ) will in its ascent expel the air which is in the cylinder (ν ξ ο π), and such air will shut the hole in the valve-box (ω) by means of the aforesaid plate-valve, and will pass through the conduit-tube (μ λ κ η) into the "oven". And from the "oven" the air will pass through the conduit-tube (ϛ ζ) into the cross-channel (ϟ ϡ). And from the cross-channel the air will pass into the speaking-pipes, whenever the perforations in the sliders correspond with the open feet of the

speaking-pipes; that is to say when all or some of the sliders are pushed home. Now in order that when we wish some of the pipes to speak the apertures belonging to them may be opened, and that when we wish them to cease speaking the same may be shut off, we shall deal with them as follows. Let one ($\gamma\delta$) of the groove-boxes be supposed to be isolated, of which let (δ) be the entrance; and let (ε) be the speaking-pipe communicating with the groove-box; and let there be the slider ($\varsigma\zeta$) fitted to it, having the hole (η) overlapping [not corresponding with] the speaking-pipe (ε). And let there be also a three-limbed elbow-key ($\zeta\vartheta\mu^1\mu^2$), of which let the limb ($\zeta\vartheta$) be attached to the slider ($\varsigma\zeta$), such elbow-key to move at ($\vartheta\mu^1$) on the pivot (μ^3). If then with the hand we depress the (μ^2) end of the elbow-key towards the groove-entrance (δ), we shall push the slider inwards, so that when it reaches the far end then the perforation in it tallies with the speaking-pipe. In order on the other hand that when we take away the hand the slider may automatically be drawn out and overlap the speaking-pipe, let the following be done. Lower than the groove-boxes let there be a rod ($\mu^4\mu^5$), on a level with and parallel to the cross-channel (ϟ ϡ). And in this let there be fixed stout slips of horn, set up aslant; of which one (μ^6) is shown opposite the groove ($\delta\gamma$). And passing from the top of the slip of horn let a gut-string tied thereto be attached to the end (ϑ) [of the elbow-key], so that when the slider is pushed backwards the gut-string will be stretched taut. If then, depressing the end (μ^2) of the elbow-key, we push the slider home, the gut-string will draw with it the slip of horn, so that it will be forcibly straightened. But when we let go, the slip of horn returning to its former inclination draws the slider out from the groove, so that the perforation is brought to the overlap. These arrangements then being made at each groove, when we wish some of the pipes to speak, we shall depress with the fingers the elbow-keys belonging to each. But when we no longer wish them to speak, we shall lift up the fingers, and then the sliders being drawn out the pipes will cease to speak. *But as to the altar-vessel, water is poured into it so that the super-abundant air in the "oven" — I mean the air which is forced out of the cylinder and makes the water rise — may be retained there and cause the pipes to have always the power of speaking.* The piston-bucket ($\varrho\sigma$), when it is raised, as has been said, forces the air in the cylinder into the "oven". And when it is let down it opens the valve in the valve-box, through which the cylinder is filled with air from outside; so that the piston-bucket rising again presses the air into the "oven". It is better also that the piston-rod (π) should work by a pin-movement at (τ), there being at the bottom of the piston-rod a loop, through which the pin must pass in order that the piston-rod may not go athwart, but may rise and fall in a straight line. [C. M.]

Appendix B.

Extract from the "De Architectura" of M. Vitruvius Pollio in so far as it relates to the Hydraulic Organ; following the 1899 Teubner edition.
See A. D. 70 in text.

De hydraulis autem quas habeant ratiocinationes quam brevissime proximeque attingere potero et scriptura consequi, non praetermittam. de materia compacta basi, arca in ea ex aere fabricata conlocatur. supra basim eriguntur regulae dextra ac sinistra scalari forma compactae, quibus includuntur aerei modioli, fundulis ambulatilibus ex torno subtiliter subactis habentibus fixos in medio ferreos ancones et verticulis cum vectibus conjunctos, pellibusque lanatis involutis. item in summa planitia foramina circiter digitorum ternum. quibus foraminibus proxime in verticulis conlocati aerei delphini pendentia habent catenis cymbala ex ore infra foramina modiolorum calata. intra arcam, quo loci aqua sustinetur, inest pnigeus uti infundibulum inversum, quem subter taxilli alti circiter digitorum ternum suppositi, librant spatium imum inter labra pnigeos et arcae fundum. supra autem cerviculam ejus coagmentata arcula sustinet caput machinae, quae graece χανὼν μουσιχὸς appellatur. in cujus longitudine canales, si tetrachordos est, fiunt quattuor. si hexachordos, sex, si octachordos, octo. singulis autem canalibus singula epitonia sunt inclusa, manubriis ferreis conlocatis. quae manubria cum torquentur, ex arca patefaciunt nares in canales. ex canalibus autem canon habet ordinata in transverso foramina respondentia naribus quae sunt in tabula summa, quae tabula graece πίναξ dicitur. inter tabulam et canona regulae sunt interpositae ad eundem modum foratae et oleo subactae ut faciliter inpellantur et rursus introrsus reducantur, quae obturant ea foramina plinthidesque appellantur. quarum itus et reditus alias obturat alias aperit terebrationes haec regulae habent ferrea choragia fixa et juncta cum pinnis, quarum pinnarum tactus motiones efficit regularum continenter. supra tabulae foramina, qua ex canalibus habent egressum spiritus, sunt anuli adglutinati, quibus lingulae omnium includuntur organorum. modiolis autem fistulae sunt continentes conjunctae pnigeos cervicibus pertinentesque ad nares quae sunt in arcula. in quibus asses sunt ex torno subacti et ibi conlocati, qui cum recepit arcula animam, spiritum non patientur obturantes foramina rursus redire. ita cum vectes extolluntur, ancones deducunt fundos modiolorum ad imum delphinique qui sunt in verticulis inclusi, calantes in eos cymbala, aere implent spatia modiolorum, atque ancones extollentes fundos intra modiolos vehementi pulsus crebritate et obturantes foramina cymbalis superiora, aera qui est ibi inclusus pressionibus coactum in fistulas cogunt, per quas in pnigea concurrit et per ejus cervices in arculam. motione vero vectium vehementiore spiritus frequens compressus epitoniorum aperturis influit et replet anima canales. itaque cum pinnae manibus tactae propellunt et reducunt continenter regulas alternis obturando foramina alternis aperiundo, e musicis artibus multiplicibus modulorum varietatibus sonantes excitant voces.

Quantum potui niti ut obscura res per scripturam dilucide pronuntiaretur contendi, sed haec non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intellegendum praeter eos qui in his generibus habent exercitationem. quodsi qui parum intellexerit ex scriptis, cum ipsam rem cognoscet profecto inveniet curiose et subtiliter omnia ordinata.

(New English Translation of the same).

I will not omit now, as briefly and closely as I am able, to treat and express in writing the principles of the hydraulic organ. A pediment having been constructed

of timber, a cistern made of bronze is placed thereon. On the pediment to right and left are fixed two cheeks, step-wise, in which are lodged bronze cylinders with travelling piston-buckets well turned from the lathe; such piston-buckets having iron knob-rods attached to their centres, connected by turning-joints with levers, and unshorn sheep-skin being wrapped round. Also at the upper surface of the same are holes of about three digits. Placed near these holes on a balance-action, bronze dolphins have hanging by chains from their mouths bronze saucers lying below the said holes in the cylinders. Within the cistern, in which stands water, is a pnigeus or inverted funnel; under which again small blocks about three digits high are placed, so as to make a clear space between the lower rim of the funnel and the bottom of the cistern. Over the neck of the funnel is fitted tightly the small reservoir [wind-chest] which supports the crown of the apparatus called in Greek κανὼν μουσικὸς [music-regulator or "sound-board"]. In the length of the κανὼν are channels; if it is tetrachordic [for four ranks of pipes] 4, if hexachordic 6, if octachordic 8. In each channel is a stopple, with an iron handle attached. When these handles are turned, they open orifices from the wind-chamber into the channels. The κανὼν has also transversely arranged holes leading out of the channels, and tallying with orifices in the upper board called in Greek πίναξ. Between the upper board and the κανὼν are interposed flat rulers, perforated to correspond, and rubbed with oil so that they may be easily pushed and again drawn in; these close the aforesaid holes, and are called plinths. Their going and returning, one way closes, and the other way opens, the borings. These rulers have iron connections attached to them which conduct to the keys; and the touching of the keys causes the rulers to move continuously. Into the holes in the upper-board, where the air from the channels has egress, ring-sockets are fastened, and the feet of all the speaking-pipes stand therein. Now from the cylinders proceed conduit-tubes connected with the neck of the funnel, and communicating with the wind-chest orifice; while in the said tubes are well-turned lids [valves], which, when the wind-chest has received its wind, will stop the open ends and prevent the return of the air. So when the levers are raised, the knob-rods draw down the travelling-bottoms of the cylinders to the lowest point, and the dolphins on the balance-action, letting the saucers go loose into the cylinders, fill them with air; while on the other hand, when the knob-rods lift the travelling-bottoms within the cylinders with a strong frequency of stroke, and at the same time stop the holes above the saucers, they force the air there enclosed driven by the pressures into the conduit-tubes; through which the said air passes into the funnel, and through its neck into the wind-chest. With a continued vigorous movement of the levers, the air again and again compressed flows into the openings left by the stopples and fills the channels with wind. So when the keys touched by the hands continuously push and draw the rulers, alternately stopping and opening the holes, they by musical arts call forth resounding tones with numerous varieties of melodies.

According to my best endeavours I have striven that an obscure matter should be set out clearly in writing; but the principle is not easy, nor does it lend itself to be generally grasped, except by those who have some practice in things of this kind. But if anyone has insufficiently understood the matter from what is written, he will decidedly find when he makes acquaintance with the article itself that all things are curiously and ingeniously arranged. [C. M.]

Appendix C.

Photographic facsimile of Traditional Diagram illustrating the Hero Hydraulic Organ, taken direct from folio 10 of British Museum Harleian MS. no. 5589, assigned to XVI century A. D. See A. D. 1560, clause "b" in text, and Appendix A.

Appendix D.

Extract from "De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi", (Isaac Vossius, Oxford, 1673), pages 98—106, being the portion relating to the Hydraulic Organ.
See A. D. 1673 in text.

Sed nimis profecto simus longi, si insectantium veterem et hodiernam laudantium musicam singula expendamus argumenta. Unum tamen hoc adfirmare non vereor, vel solas antiquorum tibias universae hujus seculi instrumentariae supellectili praeferendas esse quam longissime. Si solas exceperis organicas fistulas quae in templis vulgo usurpantur, vix ullas invenias alias quae tibiarum dignae sint vocabulo. Et tamen illa ipsa quae usque adeo hodie placent organa, nequaquam cum antiquis comparari possunt hydraulicis. Hodierni quippe organarii, si more antiquo loqui velimus, vere non sunt organarii, sed ascaulae seu utricularii, quomodo ab antiquis dicebantur illi, qui utribus, follibus aut manticis ventum tibiis adspirabant, quemadmodum hodie sit in templis. Ridiculi enim sunt qui haec vocabula de iis accipiunt mendicis, quales vulgo cum cornamusa, ut loquuntur, per plateas discurrunt, et non distinctos, sed continuos et inamaenos prorsus cubito excutiunt sonos. Ascaulae seu utricularii veterum, nihil omnino discrepant ab hodiernis organariis. Sed vero antiquis organarii dicebantur soli hydraulae, sic dicti ab organo vase aereo arae instar rotundae fabrefacto, è quo ventus beneficio aquae incumbentis expressus magno impetu et tamen aequaliter ad tibias adfluebat. Cum vero horum artificium ab antiquis praecipue commendetur, non defuere complures eruditi et ingeniosi viri, qui usum hujus instrumenti revocare et seculo reddere fuerint conati; sed quod nemo eorum assecutus sit mentem Heronis et

multo minus Vitruvii, qui utrique eorum fabricam nobis reliquere, mirum videri non debet, si votum hoc non omnino ex animo ipsis successerit. Praecipue in eo lapsi sunt, quod existimarint spiritum transeuntem per aquas easdem agitare, et exinde crispum et tremulum factum tibias subingredi, et suaviores auribus affundere sonos. Aliam instituere rationem qui hydraulicum organum construxere in viridario Estensi Tiburtino, quod describit Bapt. Porta in Spiritalibus. Danielis Barbari hydraulicum merito ab omnibus exploditur. Qui hac nostra aetate Vitruviani organi constructionem scriptis suis musicis inseruere, illi dum veterum inventa insectantur, documento esse possint, quam sit solemne hominibus damnare et contemnere quidquid ipsi non intelligunt. Sed operaepretium fuerit organi hujus constructionem appingere, quae et Heronis et Vitruvii verbis ex aequo propemodum conveniat.

Fiat basis lignea ABCDEF, et in ea constituatur ara rotunda GHIK ex aere fabricata et torno fideliter expolita. Fiat quoque clibanus seu hemisphaerium aereum LMNO quam exactissime huic adaptatum. Sit vero in medio perforatus hic clibanus, et insertum habeat tubum et ipsum aereum et utrinque apertum MP. Habeat quoque clibanus alterum foramen, cui insertus sit siphon NIQ cujus nares pertingunt ad modiolum aereum QRST. Siphon hic habeat assarium seu platysmation ad N. Modiolo vero QRST aptetur embolus V cui affixa sit regula firmiter admodum compacta VX, ita ut à vecte XYZ embolus V commode moveri possit. Modiolus autem QRST habeat in superiori superficie aliud foramen 3, 4, cum platysmatio per quod aër ingredi possit. Iste vero ingredietur cum vectis XYZ in Z attollitur. Quando vero idem deprimitur, platysmation hoc clauditur, et ingressus aër per siphonem QIN, aperto platysmatio ad N, exprimitur in clibanum LMNO, unde per tubum MP influit in arcam AaCcEe, cujus afflatu tibiae animantur. Clibano vero LMNO, quamvis magni sit ponderis, veluti aeneo, quo tamen fortius subjectum premat aërem et fidelius ne effluat custodiat, superinfunditur aqua, puta ad ff, vel altius si fortiores velimus efficere sonos. Fiet itaque ex continua vectis agitatione, ut attollatur tandem clibanus LMNO, immoto interim perstante tubo MP, et siphone NIQ, et notandum simulac vehementia ingressi spiritus attollitur clibanus, tum quoque aequalem fieri compressionem aëris qui in arca continetur. Licet enim effluente per tibias aëre clibanus descendat, idemque rursus agitatione vectis attollatur, quamdiu tamen clibanus suspensus et à fundo separatus manet, tandiu propter aequalitatem prementis ponderis, aequalis etiam manet inclusi aëris constipatio, ipsaque clibani et superinfusae aquae inconstans et mobilis altitudo efficit aequalitatem flatus, quo tibiae aspirantur. Verum nequis existimet hanc descriptionem parum convenire cum sensu Vitruvii, verba ejus ad fidem veterum exemplarium expressa exhibebimus, additis duntaxat ad faciliorem intellectum iis, quae ad declarandum schema pertinent literis, lingua videlicet mathematicorum. Sic itaque ille;

»De materia [id est ligno.] compacta basi ABCDEF, ara GHIK in ea ex aere fabricata collocatur. Supra basim eriguntur regulae dextra ac sinistra scalari forma compactae, quibus includuntur aerei modioli QRST, fundis ambulatilibus, [id est embolis V,] ex torno subtiliter subactis, habentibus fixos in medio ferreos ancones VX et verticulis Y cum vectibus YYZ conjunctos, pellibusque lanatis involutos, [ut nempe sine strepitu moveantur]. Item in summa planitia QR foramina circiter digitorum ternum 3, 4, quibus foraminibus proxime in verticulis 4, 7, collocati aerei delphini, pendentia habentes catenis cymbalia ex aere 8 in foramina modiolorum chalata. Intra aram GHIK, quo loco aqua sustinetur, inest pnigeus, uti infundibulum inversum LMNO, quem subter taxilli alti circiter digitorum ternum suppositi librant spatium imum, ima inter labra pnigeos et arae fundum. Supra autem cerviculam ejus MP, coagmentata arcula AaCcEe sustinet caput machinae quae Graecè *κανὼν μουσικὸς* dicitur.« [Interjectis dein iis quae pertinent ad structuram annulorum, epitoniorum, plinthidum seu glossocomorum, itu reditaque suo aperientium vel obturantium organi spiracula, aliisque satis sua sponte manifestis, haec postmodum subjungit.] »E modiolis autem QRST, fistulae RGN et QIN sunt continenter conjunctae pnigeos cervici pertingentesque ad nares, quae sunt in arula in quibus asses sunt [platysmatia nempe ad N] ex torno subacti et ibi collocati, qui, cum recipit arula animam, obturantes foramina ad N, spiritum non patientur rursus redire. Ita cum vectes XZ extolluntur, ancones VX deducunt fundos modiolorum, [id est embolos V,] ad imum. Delphinique qui sunt in verticulis 4, 7, inclusi, chalantes in os 3, 4, cymbalia 8, reimplent spatia modiolorum. Atque ancones VX extollentes fundos, [sive

embolos V,] intra modiolos QRST vehementi pulsus crebritate; et obturantes foramina 3, 4, cymbaliis 8 superiora, aëra qui est ibi clausus pressionibus coactum in fistulas QIN et RGN cogit, per quas in pnigea LMNO concurrit, et per ejus cervices MP, in arcam AaCcEe.«

Satis ex his videre est quam exacte Heron et Vitruvius conveniant, utpote qui in nullo discrepent, nisi quod Vitruvius clibano taxillos, et summae modioli superficiei delphinum ponderis formam addiderit, quorum tamen postremum tuto abesse possit, cum ad ornatum potius quam necessitatem faciat. Taxilli vero licet nonnihil utilitatis habeant in eo, ut recta et aequabiliter moveatur clibanus, attamen nihil operi deerit, etiamsi et illi absint, dummodo recte se habeat clibanus seu haemisphaerium.

Regulas quas dicit dextra ac sinistri scalari forma compactas fuisse, quibus includantur aerei modioli, hic non expressimus, ne una figura aliam obscuraret, sed satis quilibet possit concipere intelligi tigna seu ferramenta à B, D, et F oblique et gradatim versus P surgentia, ut nempe iis contineantur et ipsa ara, et praecipue duo aerei modioli, qui quod multum patiantur, quando vectes deprimuntur, ideo firmissimis et proculdubio ferreis erant constringendi vinculis.

Praecipuus vero hujus organi labor in eo consistit, ut arae et modiolo aereo secundum interiorem superficiem ita exacte respondeant clibanus, fistulae et embolus, ne vel minimum aëris possit effluere. Hoc quidem difficile, sed tamen crebro olim factitatum fuisse, et praesertim ab Aegyptiis artificibus, satis docent cum alia veterum instrumenta, tum praecipue siphones illi quibus incendia restinguebantur; necnon et ἀεροτόνος balista, quae solo aëris impulsu aliquot centenum pondo lapides quam longissime emittebat, cujus accuratam descriptionem, cum multis aliis antiquorum machinis bellicis huic seculo ignotis alibi, si deus vitam et valetudinem dederit, exhibebimus.

Porro siquis istiusmodi hydraulicum construi sibi curaverit, vix dubitandum quin longe id praestantius sit futurum, quam quae utrium aut follium beneficio vulgo animantur organa, quae non inaequalem tantum, sed et imbecillem edunt flatum, cum illa quae beneficio aquae inspirantur, non aequabilem tantum, sed et adeo robustum et sonorum efficere possint sonum, ut longius quam vel tuba vel buccina, et ad aliquot etiam passuum exaudiri possint millia, praesertim si ad sensum Vitruvii plures fiant modioli.

Risu vero dignum est id quod nonnulli prodidere, veterum organa sex vel octo tantum instructa fuisse tibiis. Mentitus scilicet est Tertullianus lib. de anima; "Specta portentosam Archimedis [Ctesibii rectius dixisset] munificentiam: organum Hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erunt omnia. Spiritus ille qui de tormento aquae anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus". Sed et Claudianus;

"Vel qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis modulatur ahenae;
Intonat erranti digito, penitusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitat undas".

Quamdiu Romanum stetit imperium tamdiu hydraulicorum constitit ratio. Qui in Italia successere barbari, quamvis et ipsi similia construere fuerint conati, frustra tamen laboravere; ut mirum non sit anonymum aliquem inficeti isti seculi scriptorem ausum fuisse adfirmare, organa illa quae follibus impelluntur, parum tantum quid concedere hydraulicorum praestantiae. Cessasse eorum usum tempore Cassiodori, satis adparet ex iis quae scribit ad Psalmum centesimum et quinquagesimum, ubi nulla facta mentione hydraulicorum, laudat ea qualia passim vulgo construuntur. "Organum itaque est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur, et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiter magistrorum digiti reprimentes grandisonam

efficiunt et suavissimam cantilenam". Qui hos folles cum organis antiquorum, et locum hunc Cassiodori cum verbis Tertulliani contulerit, utique dubitare non poterit, quin quanto melior Cassiodoro scriptor fuerit Tertullianus, tanto etiam praestantiora coriaceis quibusvis organis fuisse veterum hydraulica. Apud Graecos horum rationem diutius conservatam fuisse cum aliunde tum ex eo quoque colligi potest, quod in Annalibus Francicis cujusdam Anonymi anno DCCCXXVI dicatur Georgius, seu potius Gregorius quidam Venetus Ludovico Pio Aquisgrani organum construxisse hydraulicum, idque ad morem Graecorum, ut Aimoinus et alii ejusdem seculi scriptores indicant, quamvis illi conatus hujus Gregorii laudasse contenti, nihil omnino de operis successu addiderint. Ut ut sit, non possum satis mirari, quod et Keplerus, et plerique fere alii, qui hac nostra aetate musicam tradidere, non dubitant affirmare, organarios antiquos nihilo meliores fuisse hodiernis utriculariis, iis nempe mendicabulis, qui cum cornamusa, ut vulgo loquuntur, stipis colligendae gratia in triviis passim vagantur. Profecto nostri seculi organarii, ut paulo ante monuimus, veri sunt utricularii seu ascaulae.

(*German Translation of the same, Berlin, F. Nicolai, 1759*).

Aber ich müsste viel zu weitläuftig werden, wenn ich alle Beweisgründe derer, die die alte Musik tadeln und die heutige erheben, nach der Reihe erwägen wollte. Diess eine scheue ich mich nicht zu sagen, dass auch nur die *Flöten der Alten* dem ganzen Vorrathe von musicalischen Instrumenten in der itzigen Welt weit vorzuziehen gewesen. Wenn man alleine die in den Kirchen gewöhnlichen Orgelpfeiffen ausnimmt, so findet man sonst kaum etwas, das des Namens einer Flöte würdig wäre. Und doch selbst die Orgeln, die heutiges Tages solches Lob haben, können keineswegs mit den alten Wasserorgeln in Vergleichung gebracht werden. Denn die heutigen Orgelspieler sind, wenn wir die Sprache der Alten reden wollen, nicht wirkliche Organarii, sondern Ascaulæ oder Utricularii wie vor Alters die hiessen, die aus Schläuchen oder Blasebälgen einen Wind in die Pfeiffen brachten, so wie es itzo in den Kirchen geschiehet. Denn die sind lächerlich dran, die diese Namen von Bettlern verstehen, dergleichen mit dem Dudelsack oder Pfeiffenbock auf den Strassen umhergehen, und keine künstlich unterschiedene. sondern in einem fortschreyende unangenehme Töne mit dem Ellbogen herauspressen. Ein ἀσκαύλης oder Utricularius in der alten Welt war nichts anders, als was heutiges Tages ein *Organiste* ist. Mit dem Namen eines Organarii wurden damals alleine die benennet, die die Wasserorgel spieleten, und besonders ὑδραῦλαι hiessen, von einem metallenen Instrumente, das wie ein runder Altar gebauet war, und aus welchem der Wind, vermittelst des Druckes des Wassers, mit grosser, jedoch immer mit gleicher Macht, zu den Pfeiffen getrieben wurde. Da die Kunst dieser Organarien von den Alten so besonders gerühmet worden, so hat es nicht an gelehrten und sinnreichen Männern gefehlet, die den Gebrauch dieses Instruments herstellen und unserer Welt wiedergeben wollen: Aber weil keiner von ihnen den Sinn des *Hero*, und noch weniger des *Vitruvius*, welche beyde den Bau dieses Werkzeuges beschrieben haben, erreichet hat, so darf es uns nicht wundern, wenn dieser Wunsch niemanden gelungen ist. Sie haben sich sonderlich darinn geirret, dass sie geglaubet, der Wind gehe durchs Wasser, und setze das in Bewegung; dadurch bekomme er ein Zittern, und dringe alsdenn so in die Flöten, wodurch die Töne annehmlicher in die Ohren fielen. Einen andern Weg sind die gegangen, die eine Wasserorgel in dem estensischen Garten bey Tivoli gebauet, welche *Baptista Porta* in seinem Werke de Spiritalibus beschreibet. Des *Daniel Barbarus* Wasserorgel aber wird billig von allen verworfen. Die, so zu unserer Zeit den Bau der

Vitruvianischen Orgel in ihren musicalischen Büchern mit abgehandelt haben, können, bey ihrem Tadel der alten Erfindungen, einen Beweis darstellen, wie sehr es bey den Menschen Mode sey, das, was sie nicht verstehen, zu verwerfen und zu verachten. Aber es wird der Mühe werth seyn, den Bau einer solchen Orgel in einer Abzeichnung vorzustellen, so, dass sie mit der Beschreibung des *Hero* so wohl, als des *Vitruvius*, bey nahe völlig zusammenstimme. [Siehe die Figur im lateinischen Texte.]

Man machet ein hölzernes grosses Gestelle, **A B C D E F** (s. Fig. III), in demselben wird ein weiter metallener Cylinder, der wohl geglättet ist, **G H I K**, aufgerichtet. Man machet auch eine metallene halbe Kugel, **L M N O**, die genau in denselben passet. Diese Halbkugel hat in der Mitte eine Oeffnung, in derselben stecket eine metallene, an beyden Enden offene, gerade Röhre, **M P**. Die Halbkugel hat noch eine andere Oeffnung, in welcher eine gekrümmte Röhre **N I Q** stecket, deren oberes Ende in einen engern und kleinern Cylinder von Metall, **Q R S T**, hineingehet. Diese gekrümmte Röhre muss ein Ventil an dem untern Ende **N** haben. An dem kleinern Cylinder **Q R S T** muss ein Stempel **V** seyn, an welchem ein starker Stiel **V X** angemachet ist, so, dass von einem Hebebaum **X Y Z** der Stempel **V** beqvem beweget werden kann. Der kleinere Cylinder **Q R S T** muss an seiner obern Fläche noch ein Loch haben, 3, 4, mit einem Ventil, durch welches die Luft hineingehen kann; und diese gehet hinein, wenn der Hebebaum **X Y Z** an dem Ende **Z** in die Höhe gehoben wird. Wenn er aber niedergedrücket wird, so schliesset sich dieses Ventil zu, und die hineingegangene Luft durch die gekrümmte Röhre **Q I N**, indem sich das Ventil bey **N** eröffnet, wird in die Halbkugel **L M N O** getrieben, von dannen sie durch die gerade Röhre **M P** in den Kasten Aa Cc Ee dringet; und durch deren Hauchen werden die Pfeiffen belebet. Ueber die Halbkugel **LMNO**, ob sie gleich an sich schon sehr schwer ist, weil sie von Metall ist, wird Wasser gegossen, etwa bis an ff, oder noch höher, wenn wir den Tönen eine grössere Stärke geben wollen; damit die Halbkugel die unter ihr seyende Luft stärker drücke, und desto sicherer in sich halte und sie nicht heraus lasse. Aus der beständigen Bewegung des Hebebaumes erfolget also, dass sich die Halbkugel **L M N O** erhebet, da indessen die gerade Röhre **M P**, und die gekrümmte Röhre **N I Q** feste stehen bleibet; und man hat zu bemerken, dass, sobald durch die Gewalt der hineingedrungenen Luft die Halbkugel erhoben wird, alsdenn auch eine gleiche Zusammendrückung der in dem Kasten befindlichen Luft erfolget. Denn obgleich die Halbkugel sich senket, wenn die Luft aus den Pfeiffen fähret, und eben dieselbe sich durch Bewegung des Hebebaumes erhebet, so bleibet doch, so lange die Halbkugel erhoben und vom Grunde abgesondert sich hält, eben so lange auch die Pressung der eingeschlossenen Luft in einer Gleichheit, wegen der Gleichheit der drückenden Last, und die bewegliche Höhe der Halbkugel und des drüber gegossenen Wassers verursachet eine Gleichheit des Windes, der in die Pfeiffen bläset.

Damit aber niemand meyne, als ob diese Beschreibung mit dem Sinne des *Vitruvius* nicht zusammenstimme, so will ich seine Worte, wie sie in den alten guten Exemplaren stehen, anführen, und nur die Buchstaben, die zum Risse gehören, bessern Verständnisses wegen, hinzusetzen: Denn diese sind die Sprache der Mathematiker. Er spricht demnach so:

Wenn man aus Holz ein Gestelle zusammengefüget, **A B C D E F**, so wird ein weiter, von Metall geschmiedeter Cylinder, **G H I K**, hineingesetzet. Auf dem Fussgestelle werden Stäbe zur Rechten und Linken aufgerichtet, die nach Treppenart geleget sind; und in diese werden die kleinern Cylinder, **Q R S T**, eingeschlossen, welche Böden haben, die sich bewegen lassen, das ist, Stempel **V**, und welche sehr fein geglättet sind. In der Mitte haben diese Böden eiserne, unten mit einer Kerbe ver-

sehene Stiele, **V X**, die vermittelst der Wirbel **Y** mit den Hebebäumen, **X Y Z**, zusammenhängen, und die mit wolligen Fellen umwickelt sind [damit sie nämlich ohne Geräusche beweget werden können]. Ferner auf der obern Fläche dieser kleinern Cylinder, **Q R**, sind Löcher ohngefähr drey Finger breit, 3, 4, neben welchen Löchern auf Stielen mit einem Wirbel oben, 4, 7, metallene Delphine stehen, die an Ketten hangende metallene Glocken, 8, in die Löcher der Cylinder herablassen. Innerhalb dem weiten Cylinder, **G H I K**, wo das Wasser stehet, ist eine Halbkugel wie ein umgekehrter Trichter, **LMNO**, unter welchem kleine Stützen, die ohngefähr drey Queerfinger hoch sind, angebracht worden, die den untern Raum zwischen dem untern Rande der Halbkugel und dem Boden des weiten Cylinders in der Schwebe halten können. Oberhalb dem Halse desselben, **M P**, ist eine wohlzusammengefügete Lade, Aa Cc Ee, die das Hauptwerk träget, welches griechisch *κανὼν μουσικὸς* genennet wird. [Nachdem er hierauf von der Einrichtung der Ringe, der Schrauben, der Register, die mit ihrem Einschube oder Aufzuge die Luftgänge der Orgel entweder eröffnen oder verstopfen, und von andern an sich schon bekannten Dingen geredet hat; so fähret er folgender massen fort:] Aus den kleinern Cylindern, **Q R S T**, sind Röhren, **R G N** und **Q I N**, die mit der Höhe der Halbkugel genau zusammenhängen und in einem fortgehen bis an die Oeffnungen im kleinern Cylinder: Es sind Deckelchen [Ventile bey **N**] an denselben sorgfältig gedrehet und geglättet, die, wenn Luft in den Cylinder gebracht ist, die Oeffnungen bey **N** zuschliessen, damit die Luft nicht wieder rückwärts gehe. Wenn also die Hebebäume, **X Z**, in die Höhe gehoben werden, so ziehen die Stiele, **V X**, die Böden der kleinern Cylinder [das ist, die Stempel **V**] niederwärts, und die Delphine, die an den Wirbeln, 4, 7, befestiget sind, lassen in das Loch, 3, 4, die Glocke, 8, und erfüllen die Räume der kleinern Cylinder. Wenn die Stiele, **VX**, die Böden oder Stempel **V** innerhalb die Cylinder **Q R S T**, durch starke oft wiederhohlete Stösse, hinauf heben und die Löcher 3, 4, die über den Glocken 8 sind, zustopfen, so treibet das die daselbst befindliche Luft durch eine Zusammenpressung in die Röhren **Q I N** und **R G N**, durch welche sie in die Halbkugel **L M N O** zusammen kömmt, und sodann durch deren Hals **M P** in die Lade Aa Cc Ee gehet.

Hieraus erhellet zur Genüge, wie genau *Hero* und *Vitruvius* mit einander übereinstimmen; indem sie sonst in nichts von einander abgehen, als dass *Vitruvius* der Halbkugel Stützen zufüget, und oben auf den kleinen Cylinder die Gestalt eines Delphins, anstatt eines Gewichtes schlechtweg, hinzugethan hat: und der kann sicher wegbleiben, weil er nur zum Zierrathe dienet, und nichts nothwendiges ist. Die kleinen Stützen haben zwar einigen Nutzen darinn, dass die Halbkugel gerade und gleichförmig beweget werden kann; doch wird dem Werke nichts entgehen, wenn sie gleich auch weggelassen werden, wenn es nur sonst mit der Halbkugel seine Richtigkeit hat.

Die Stäbe, von denen er saget, dass sie zur rechten und linken Seite treppenförmig angefüget gewesen, und innerhalb welchen die metallenen Cylinder gestanden, haben wir hier im Risse nicht mit vorgestellet, damit nicht eine Figur die andre verdunkeln möchte. Es kann sich aber ein jeder leicht einbilden, dass hölzerne oder eiserne Stäbe dadurch verstanden werden, die von B, D und F, schief und Stufenweise gegen P hinauf geleget gewesen; damit nämlich innerhalb denselben der weite Cylinder, und fürnehmlich die zwey metallenen kleinern Cylinder, feste stehen könnten: Denn weil diese letztere viele Gewalt litten, wenn diese Hebebäume niedergedrücket wurden, so mussten sie mit sehr starken, und sonder Zweifel eisernen, Banden befestiget werden.

Die vornehmste Arbeit bey dieser Orgel bestehet darinn, dass die metallenen Cylinder in ihrer innern Fläche, und die Halbkugel, die Röhren und die Stempel, der-

gestalt genau mit einander zusammenpassen, dass nicht die geringste Luft verlohren gehen kann. Diess ist zwar schwer: Aber, dass es doch häufig in der alten Welt, sonderlich von den Aegyptischen Künstlern, gemachet worden, bezeugen zur Genüge, so wie andre Werkzeuge der Alten, also insonderheit auch die Röhren, durch welche sie das Feuer löscheten; ingleichen auch die so genannte balista ἀεροτόνος, die, durch blosse Pressung der Luft, Steine von etlichen hundert Pfunden sehr weit werfen konnte, von welcher ich eine genaue Beschreibung, nebst vielen andern Kriegesmaschinen der Alten, die itzo ganz unbekannt sind, anderswo geben werde, wenn Gott Leben und Gesundheit verleihet.

Ferner, wenn sich jemand eine solche Wasserorgel bauen liesse, so wäre kein Zweifel, sie würde was viel vortreflicheres seyn, als die Orgeln sind, die durch Hülfe der Blasebälge belebet werden, und die nicht nur einen ungleichen, sondern auch schwachen, Wind haben: Da hingegen jene, die durch Hülfe des Wassers ihre Luft bekommen, nicht nur einen gleichen, sondern auch dergestalt starken klingenden Ton geben, dass man sie weiter als eine Posaune, und auf einige tausend Schritte, gut hören kann; zumal wenn nach des *Vitruvius* Sinne mehrere Cylinder angebracht werden.

Das ist aber lächerlich, was einige vorgegeben, als ob die Orgeln der Alten nur mit sechs oder acht Pfeiffen versehen gewesen. *Tertullian* hat vielleicht die Unwahrheit geredet, wenn er in seinem Buche von der Seele spricht: *Besiehe das verwunderswürdige Werk, womit Archimedes* [*Ctesibius* sollte es heissen] *die Welt beschenket hat; ich meyne die Wasserorgel, in welcher so viele Glieder, so viele Theile, so viele Zusammenfügungen, so viele Wege der Stimmen, so viele geschickte Mittel der Töne, so viele vereinigte Weisen derselben, so viele scharfklingende Flöten, sind; und doch ist das alles nur ein Werk: Der Wind, der aus der Pressung des Wassers aufsteiget, theilet sich in verschiedene ordentliche Dienste; in seinem Wesen ein ganzes, in der Wirkung unterschieden.* Oder auch *Claudian*, wenn er singet:

Der durch gelinden Griff so starken Schall ausstözt,
Und hundert *Stimmen aus metallnen* Röhren singet:
Sein schneller Finger tönt: Durchs Hebebalkens Druck
Zwingt er die Wasser zu Liedern.

So lange das Römische Reich gestanden, hat es auch mit den Wasserorgeln eine gute Beschaffenheit gehabt. Die Barbarn, die in *Italien* darauf folgeten, haben zwar versuchet, eben dergleichen anzulegen; aber ihre Arbeit war vergeblich. Daher ist es denn kein Wunder, wenn ein ungenannter Schriftsteller aus derselben finstern und ungeschickten Zeit das Herz hat zu versichern, dass die Orgeln, die durch Hülfe der Blasebälge gehen, an Vortreflichkeit nur sehr was weniges von den Wasserorgeln unterschieden wären. Dass diese schon zu *Cassiodors* Zeiten nicht mehr in der Uebung gewesen, siehet man aus dem, was er über den hundert und funfzigsten Psalm schreibet, und wo er, ohne der Wasserorgeln zu gedenken, von den itzo gewöhnlichen diesen Lobspruch vorbringet: *Die Orgel ist wie ein Thurm, aus verschiedenen Pfeiffen, auferbauet, in welche, durch das Blasen der Bälge, eine starke Stimme gebracht wird: Und damit diese Stimmen zierlich singen möchten, sind gewisse hölzerne Zungen inwendig angefüget, die von den Fingern der Meister regelmässig geöffnet werden, und alsdenn einen prächtigen und angenehmen Gesang verursachen.* Wer diese Bälge mit den Orgeln der Alten, und die Stelle des *Cassiodors* mit den Worten des *Tertullians* vergleichet, der wird keinesweges zweifeln, dass, so wie *Tertullian* ein weit besserer Schriftsteller, als *Cassiodor*, also auch die alten Wasserorgeln weit was vortreflichers, als alle Lederorgeln, gewesen. Dass diese Art von Orgeln bey den *Griechen* etwas länger beybehalten worden, kann, so wie aus andern Zeugnissen, also auch daraus abgenommen werden, was in den Fränkischen Jahrbüchern eines Ungenannten erzählet

wird, dass im Jahre 826 ein Venetianer, Namens *Georgius* oder vielmehr *Gregorius*, dem Kaiser *Ludewig dem Frommen* zu Achen eine Wasserorgel gebauet, und zwar, wie *Aimoin* und andre Schriftsteller derselben Zeit dazu setzen, *nach Art der Griechen:* Jedoch sind sie zufrieden, dieses Unternehmen des *Gregorius* gelobet zu haben; sie sagen aber nicht, wie das Werk gerathen sey. Es mag damit stehen, wie es will; so kann ich mich doch nie genug wundern, dass auch ein *Kepler*, und fast die mehresten andern, die von der Musik der heutigen Zeit geschrieben, kein Bedenken haben zu versichern, die alten Orgelspieler wären nichts bessers gewesen, als unsre heutigen Sackpfeiffer, oder als die Bettler, die mit der so genannten *Cornamusa* auf den Strassen herumgehen, und Allmosen sammeln. Gewiss, unsre heutigen Organisten sind, wie schon oben erinnert ist, die wahren *Ascaulæ* der Alten.

(*English Translation of the same*).

But I should run to too great length, if I went through each separate argument of those who blame the ancient and praise the modern music. I will only venture to say one thing, that the pipe-work alone of antiquity was far preferable to the whole instrumental apparatus of today. If one excepts the organ-pipes which we have in the churches, there is scarcely to be found now anything worthy even of the name of pipe-work. And even the organs at present so much commended cannot be compared with the old water-organs. The organ-players of today are in point of fact in ancient parlance, not *organarii*, but *ascaulae* or *utricularii;* such being the names formerly given to those who supplied wind to speaking-pipes from leathern bellows, as now in the churches. For it is absurd to take those ancient names as meaning mere beggars who perambulate the streets with bag-pipes, and press out no discriminative, but rather persistent and harsh, sounds with their elbows. The *ascaulae* and *utricularii* of the ancients were the organ-players of our own day. The only persons called *organarii* by the ancients were the hydraulists, so-called from an instrument made with a bronze vessel in the shape of a round altar, out of which the wind, forced by the action of water exerting a pressure, passed to the speaking-pipes, with much power yet withal with equableness. As the art of these performers was so much extolled by the ancients, there has been no lack of learned and ingenious men who have tried to reconstruct the instrument and bring back its use; but as none of these have grasped the meaning of Hero, still less of Vitruvius (the two authors who have left an account of the manufacture), it is not to be wondered at that they have failed. They have chiefly erred with the theory that the air passing through the water put it in commotion, and, gaining itself thereby a tremulousness and quivering before it reached the pipes, produced sounds sweeter than it otherwise would. Another theory was adopted by those who constructed a water-organ in the D'Este Gardens at Tivoli, as described by Baptista Porta in his "De Spiritalibus". As to Daniele Barbaro's water-organ, it has been justly repudiated by all. Those of our own day who have described the construction of the Vitruvius organ in their musical writings, are, in their animadversions on the inventions of the ancients, a standing example of how common it is for men to condemn and make light of that which they do not understand. But it will be worth while to make a drawing of this water-organ, conformably alike to Hero's and Vitruvius's words. [See Figure in Latin text.]

Let a wooden pediment be erected, ABCDEF, and on that construct a round altar-shaped vessel GHIK, made of bronze, well turned on the lathe. Make also in bronze an oven or dome LMNO, fitted carefully to the same. Let this dome have an opening in its centre [at top], into which is inserted a straight tube of bronze

MP, open at both ends. Let the dome have also another opening [in its upper part], into which is inserted a siphon-bent tube NIQ, whose other open end is attached to the bronze cylinder QRST. This siphon-bent tube has a valve at N. In the cylinder QRST let a piston V be fitted, to which a stout rod VX is strongly fixed, in such a way that the piston V can be worked by the lever XYZ. Let the cylinder QRST have in its upper surface another opening, 3, 4, with a valve through which air can enter. Then the air will enter when the lever XYZ is lifted at its end Z. When however the same is depressed, this valve will close, and the air passing through the siphon-bent tube QIN, and opening the valve at N, will be forced into the dome LMNO, whence through the tube MP it will flow into the wind-chest Aa Cc Ee, and by the wind from this wind-chest the pipes will be sounded. Over the dome LMNO, — although it is of great weight being of bronze, — so as more strongly to press the contained air and more securely to prevent its escape, let water be poured, say as high as ff, or higher if you wish to make louder tones. Then by frequent working of the lever let it be brought about that at length *the dome* LMNO *shall raise itself*, the straight tube MP and the siphon-bent tube NIQ meanwhile standing fast; and note that as soon as the dome is raised by the force of the in-poured air, then the air in the wind-chest will be compressed to an equal degree. For though, as the wind passes into the speaking-pipes the dome descends, and though again as the lever is worked the dome ascends, yet as long as the dome remains suspended and separated from the bottom, so long on account of the equality of the pressing weight will the condensation of the enclosed air remain equal, and the very inconstancy and mobility of the heights respectively of the dome and the water pressed round it will cause an equality in the wind by which the pipes are supplied.

Lest however anyone should think that the description given above does not agree with Vitruvius's meaning, I will exhibit his words given according to the authority of the old copies, — only adding for better comprehension the letters showing the parts of the outline-drawing, for these are the language of mathematics.

Thus then Vitruvius:—

"A pediment, ABCDEF, having been made of material [that is to say, timber], let an altar-shaped vessel GHIK made of bronze be placed thereon. On the pedestal to right and left are fixed two cheeks step-wise, in which are lodged bronze cylinders QRST, with travelling bottoms [that is to say pistons V] well turned from the lathe; such travelling bottoms having iron knob-rods VX attached to their centres, connected by turning-joints Y with the levers XYZ, and wrapped in unshorn sheep-skin [so as to work noiselessly]. Also at the upper surface QR of the same, are holes of about three digits. 3. 4; close to which holes are placed on a balance-action 4, 7, bronze dolphins, and these by chains allow bronze saucers 8, to hang just below the hole. Within the altar-shaped cistern GHIK, in which stands water, is the pnigeus or inverted funnel LMNO; under which small blocks about three digits high are placed so as to make a clear space between the lower rim of the pnigeus and the bottom of the cistern. Over the neck MP of the pnigeus is fitted tightly the wind-chest AaCcEe, which supports the head of the machine called in Greek κανὼν μουσικός". [Here Vitruvius inserts matter relating to construction of ring-holes, handle-actions, sliders or glossocomi opening and shutting the wind-passages of the organ by their backward and forward play, and other things sufficiently evident of themselves; then he continues]. "From the cylinders QRST proceed tubes RGN, and QIN, connected with the throat of the pnigeus, and communicating with the wind-chest orifice; while in the latter is a well-turned lid [viz. the valve at N], which when the wind-chest has received its wind, stops the holes at N and prevents the return of the air. So when the levers XZ are raised, the knob-rods VX draw down the travelling-bottoms of the cylinders i. e. the pistons V], to the lowest point. And the dolphins on the balance-action 4, 7, letting the saucers 8 fall free from the holes 3, 4, replenish the cylinder. On the other hand when the knob-rods VX lift the travelling-bottoms [i. e. the pistons V] of the cylinders QRST with a strong frequency of stroke, and at the same time stop the holes 3, 4, above the saucers 8, they force the air there enclosed driven by the pressures into the conduit-pipes QIN and RGN; through which the said air passes into the pnigeus LMNO, and through its throat MP into the wind-chest AaCcEe".

It will be sufficiently clear from this how exactly Hero and Vitruvius agree, differing indeed in nothing except that Vitruvius has added small blocks below the dome, and has added a weight in the form of a dolphin above the top of the cylinder; of which arrangements the latter feature might well be absent, as it is in the direction

of ornament rather than necessity. The blocks to be sure have some utility, in causing the dome to move in a straight line and equably; though there would be nothing amiss even if these were absent, provided the oven or dome held itsel correctly.

I do not draw here the cheeks which Vitruvius says were made right and left step-wise, and in which the cylinders were lodged, lest one outline should obscure another. But any one will sufficiently realise, that there are indicated wooden or iron cheeks rising at a slant and gradually from B, D, and F towards P; so that there may be contained within them not only the altar-shaped cistern itself, but also and more particularly the two bronze cylinders, which, inasmuch as they had to stand much work when the levers were pressed down, had to be bound with strong and doubtless iron hoops.

The chief labour in constructing this organ lay in the fact, that to the altar-shaped cistern and the cylinder as regards their inner surface must conform the oven, the tubes, and the piston, so exactly that not the least air should escape. No doubt this was difficult. Nevertheless that such fitting was often effected in olden days, and especially at the hands of Egyptian workmen, is sufficiently shown not only by other instruments of the ancients, but also more particularly by the siphons with which fires were extinguished. Again by the ἀεροτόνος catapult, which solely by the force of air threw stones of several hundred pounds in weight to a great distance; and of this I shall elsewhere, if God grant life and health, supply an accurate description, along with that of many other warlike machines of the ancients unknown to the present age.

If then anyone had a water-organ of this description made for him, it is scarcely to be doubted that it would prove much more excellent than the organs which are blown by means of bladders or skins; such last giving not only an unequal but also a feeble sound, whereas those blown by means of water could emit a sound not only equable but so strong and sonorous as to be heard further than a trumpet or horn and at several thousand paces, — especially if, as according to the indication of Vitruvius, several cylinders were made.

A statement put forward by some is, by the way, ridiculous; that the organ of the ancients was provided with only 6 or 8 speaking-pipes. Forsooth then Tertullian[1]) wrote falsely in his book De Anima: — "See the marvellous largesse which Archimedes [he should have said Ctesibius] has given us: I speak of the Hydraulic Organ, so many members, so many parts, so many fittings, so many journeys of the air, so many storages of sound, so many correspondences of modes, *so many ranks of pipes*, and all one construction. The breath which issues from the pressure of the water, is distributed through the parts, in the substance solid, in work divided"! And forsooth Claudian[2]) also did the same: — "Or he who with light touch pressing out mighty murmurs regulates *innumerable sounds* of the brazen pipers; who peals forth with wandering finger, and rouses to song the waters labouring under the beam-like lever".

As long as the empire of the Romans stood, so long did the water-organ retain its vogue. But the barbarians who came next in Italy, while trying indeed to make similar themselves, laboured in vain. So that it is no wonder if an anonymous author

1) Q. Septimius Florens Tertullianus (c. 160—240), was born at Carthage, and lived between Carthage and Rome; first a convert to Christianity, then a presbyter of the Roman Church, in middle age left it and joined the heresy of the ecstatic Montanists; as a theological author was the earliest of the Latin Christian "Fathers".

2) Claudianus (fl. circ. 400), last of the Latin classic poets; native of Alexandria, went to Rome. Quotation is from poem "De Consulatu Flavii Mullii Theodori".

of that rude age ventured to affirm that the organs which were blown by leathern bellows were little less excellent than the water-organs. That their use had ceased at the time of Cassiodorus[1]) is seen from what he writes on the 150th Psalm, where without any mention of the water-organ he praises the organs now everywhere constructed. "So the organ is like a tower made of various pipes, to which the fullest voice is lent by the blast of skins; and that this voice may consist of a suitable melody, certain wooden tongues are provided inside, pressing back which according to rule the fingers of the masters produce grand and sweet song". He who compares these leather bellows with the organs of the ancients, and this passage in Cassiodorus with the words of Tertullian can certainly not doubt that in just the same degree that Tertullian was a better writer than Cassiodorus, so the water-organs of the ancients were more excellent than any leathern organs whatsoever. That the knowledge of these instruments was retained among the Greeks for a longer time, can be gathered not only from other sources, but also from the fact that in the Frankish Annals of an anonymous writer in the year 826, a Venetian of the name of Georgius, or rather Gregorius, is said to have built a Hydraulic Organ for the emperor Louis the Pious at Aix, and after the manner of the Greeks as Aimoin and other writers of that age attest; and that though the latter are pleased to praise the efforts of the said Gregorius, they add nothing whatever as to the success of his work. However that may be, I cannot sufficiently marvel that Kepler, and most other people indeed who have written historically about music in our own day, should speak of the ancient *organarii* as nothing better than our bag-pipers, beggars that is to say who wander about the streets, with their Cornamuse as it is commonly called, for the sake of getting alms. As a matter of fact, the *organarii* (organ-players) of our own day, and the *utricularii* or *ascaulae* of the ancients, are, as I said above, one and the same thing. [C. M.]

List of Contents.

3) Magnus Aurelius Cassiodorus (c. 468—563), was born at the once Athenian colony of Scyllacium (the modern Squillace), in the country of the Bruttii, later Calabria, almost at the toe of Italy; became chief minister (comes rerum privatarum comes sacrarum largitionum) to Theodoric, Amalasontha, Athalaric, Theodatus and Vitiges, successive lords of the Ostrogoths, at Ravenna and Verona; at age of 70 retired to a monastery which he founded at Coenobium Vivarienses (Viviers) and lived as a student of the classics till near 100; an earlier, more eminent, Vossius. The work quoted from is "Expositio in Psalmos sive Commenta Psalterii".

800 Eginhard saves the Vitruvius text.
850 Disuse of the Water-Organ.
- Earliest extant MS. of Vitruvius; has no diagrams or text-letterings.
1100 The "Utrecht Psalter" picture perverted in the "Eadwine or Canterbury Psalter", and thereby first introduction of the idea of closed water-cisterns.
1250 Earliest extant MS. of Hero, and contains both diagrams and text-letterings.
1450 Earliest ditto in England, ditto.
1486 Editio princeps of Vitruvius in print (Rome).
1511 Giocondo attempts to illustrate Vitruvius, thus striking the first note in the controversy.
1556 Barbaro a little more successfully.
1560 Date taken for 2 significant British Museum MSS. of Hero, diagram from one of which is photographically reproduced in Appendix C.
1575 Commandino opens out Hero to the moderns in a Latin translation, and gives therewith a "re-constructed" Commandino-Baldi design which has prevailed for 300 years, but does not reproduce any of the actual MS. diagrams which he found.
1589 Aleotti, Italian translation of Hero, with debased Commandino-Baldi design.
1592 Giorgi, rival Italian translation of Hero, with Commandino-Baldi design.
1635 Mersenne, unimportant.
1650 Kircher, ditto.
1673 Perrault, ditto.
- Isaac Vossius of Windsor first collates both Hero and Vitruvius, and digests Water-Organ subject, with a near approximation to correctly setting out hydrostatic principle; reproduced in Appendix D.
1680 Amsterdam edition of Commandino's Latin Hero.
1687 Nislen's German translation of Hero.
1693 Editio princeps of Hero's original Greek in print (Paris), not repeated till 5 years ago.
1759 British Museum opened to public.
1762 Invention of "horizontal bellows".
1766 Bedos de Celles, unimportant.
1771 Meister, 2nd digest of subject, a century after Vossius.
1776 Hawkins, unimportant.
- Burney, ditto.
1780 Wm. Newton makes the first completely successful design.
1788 Forkel, unimportant.
1793 Vollbeding, ditto.
1807 Schneider, ditto.
1822 Drieberg, enlarged air-compressor.
1829 Stratico, reproduces Wm. Newton in Italy.
1834 Häuser, unimportant.
1844 Seidel ditto.
1849 Roret Encyclopédie, ditto.
1851 Greenwood, first draws attention to British Museum MSS.
1860 Gwilt, unimportant.
1867 Gräbner, 3rd digest of subject, a century after Meister.
1869 Fétis, unimportant.

1870	Rimbault, obscures the subject.
1874	Chappell, 4th digest.
1875	Gevaert, unimportant.
1880	Grove, first correct (or approximately correct) dictionary account.
-	Wangemann, unimportant.
1884	Encyclopaedia Britannica, obscures the subject.
1885	Carthage figurine found.
1888	Töpfer, 2nd edition, unimportant.
-	Couwenberg, makes his own design.
1890	Loret, the best French essay.
-	Smith's Dict. of Antiquities, obscures the subject.
1893	Guhl and Koner, unimportant.
1898	K. Schlesinger, brings forward Utrecht Psalter.
1899	Darenberg and Saglio, unimportant.
-	W. Schmidt, re-edits Hero after 206 years.
1903	Abdy Williams, with remarks on hydrostatic principle.
-	Warman, rough working model.
1904	Galpin, complete three-stop model.
Summary.	The 3 stages of blowing for an ordinary organ.
-	The ancient Water-Organ was at the 3rd stage, using the diving-bell principle.
-	The record of the Water-Organ how originally transmitted.
-	How the tradition was lost and has been gradually regained.
-	Classification of the designs and diagrams extant.
-	Classification of the modern writers on the subject.
-	Conclusion.

Appendices.	(A) Hero text and translations.
-	(B) Vitruvius text and translation.
-	(C) Photograph of typical Hero MS. diagram.
-	(D) Vossius text and translations.

Der Lautenist Hans Judenkünig

von

Adolf Koczirz.
(Wien.)

I. Zur Biographie Judenkünigs.

Hans Judenkünig entstammt der klassischen Heimat altdeutscher Lautenkunst, dem Süden Deutschlands. Schwäbisch-Gmünd, die alte, ehedem freie Reichsstadt im heutigen Württemberg, bezeichnet er selbst als die Stätte seiner Geburt[1]).

Nicht so präzis läßt sich die Frage nach dem Geburtsjahr des Lautenisten beantworten, da sich bei ihm außer einer lapidaren Andeutung darüber nichts findet und uns sonst keine Dokumente vorliegen[2]). Judenkünig beginnt die Vorrede zur »vnderweisung« mit den Worten:

»Es ist mennigclich wissen / das in kürtzen jarn bey manß gedechtnüß / erfunden worden ist die Tabalatur / auff die Lautten und das zwikhen /«.

Den Namen jenes Neuerers und Zeitgenossen nennt Judenkünig nun freilich nicht. Daß aber dieser Mann der »zu seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopte vnnd gerümpte maister konrat (Paumann) von

---

1) Auf dem Titelblatte seines lateinischen Lautenbüchleins heißt es:

> »Utilis et compen-diaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et Lutinę et quod uulgo Geygen nominant, addiscitur labore studio et impensis Joannis Judenkunig de Schbebischen Gmundt in communem omnium usum et utilitatem typis excudendum primum exhibitum. Viennae. Austriae.«

ferner auf dem Titelblatte des deutschen Büchleins:

> »1523. Ain schone kunstliche vnderweisung in disem büechlein / leychtlich zu begreyffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen / mit vleiß gemacht dürch Hans Judenkünig / pirtig von Schwebischen Gmünd Lutenist / yetz zu Wien in Osterreich.«

Die Wiedergabe des ersten Titels ist bei vielen Bibliographen (Fétis, Mosel, Becker usw.) in den Abbreviaturen und deren Ausschreibung oft arg mangelhaft. Auch bei Eitner (Biogr. bibl. Quellenlex.) wäre statt »jactoque« iacto quam und in der »vnderweisung« statt »Judenkunig« Judenkünig zu setzen.

2) Zufolge der freundlichen Mitteilung des Herrn Rudolf Weser, Stadtkaplan in Schwäbisch-Gmünd, reichen die Taufbücher dort nur bis auf das Jahr 1575 zurück; die alten noch vorhandenen Anniversarien und Kirchenakten zeigen den Namen Judenkünig nicht an und auch sonst weise keine Überlieferung auf diesen Namen hin.

Nürnberg«[1]) war, ist heute kaum mehr zweifelhaft[2]). Ein weiteres Moment bietet die Notiz, die sich als Randglosse zu dem Namen des Lautenisten auf dem Titelblatt der »vnderweisung« in dem Exemplare der Hofbibliothek in Wien vorfindet und die nach Inhalt und Schrift jedenfalls von der Hand eines Zeitgenossen herrührt. Diese durch Beschneidung des Buchrandes teilweise verstümmelte Notiz lautet:

Obijt Vie
relictis vxo
de filia vni
superstitibus 7
se Martio
An: 1526
senex admo

d. i. Obiit Viennae, relictis uxore et filia unica superstitibus, mense Martio an. 1526 senex admodum[3]).

Hiernach stand Judenkünig, als er starb, bereits in hohem Greisenalter, also offenbar bei achtzig. Das goldene Mittel berücksichtigt, dürfte dann, wohl ohne erhebliche Korrektur, die Geburt Judenkünigs um die Jahre 1445—1450 zu setzen sein[4]).

Im Totenbuche bei St. Stefan von 1526, auf dessen Freithof der Lautenist beigesetzt worden sein müßte, ist unter den im Monat März und später Verstorbenen sein Name nicht zu lesen. Da aber in diesem Buche gemäß der geübten Praxis nur solche Personen eingetragen wurden, für die mehr als die gewöhnliche kirchliche Gebühr bezahlt und sonach eine feierlichere Art des Konduktes angesprochen wurde, so ließe die fehlende Eintragung seines Namens einesteils auch einen Rückschluß auf seine materiellen Verhältnisse[5]) zu. Die Tatsache, daß Judenkünig's Tod in das erste Halbjahr 1526 fiel, findet eine Bestätigung aus dem Gedenk-

---

1) Seb. Virdung, Musica getutscht.

2) Vgl. Arnold's Aufsatz über Paumann in Chrysander's Jahrb. II. Bd. und insbesondere Oswald Körte: Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhdts. (Beih. III d. IMG.) S. 78ff. — Allerdings bezeichnet, kaum ein Dezennium nach Judenkünig, Hans Gerle in seinen Lautenbüchern den »weitberümpt meister Adolf Plindthamer (Blyndhamer)« als Erfinder der deutschen Lautentabulatur. So merkwürdig dies ist, so augenscheinlich ist es nach allem, daß hier eine jener populären Namensbildungen vorliegt, die bei näherer Untersuchung doch stets eine Spur der historischen Wahrheit erkennen lassen. Und Paumann war ja ein »Blindheimer« (blinder Mann).

3) Ambros (Gesch. d. Mus.) und Eitner (Allg. d. Biogr.) schreiben für »mense« Martio — »quarto« Martio. Bei genauerem Zusehen ist jedoch die Silbe »se« nicht zu verkennen.

4) Vgl. auch Körte, a. a. O., S. 79.

5) Ein Testament Judenkünigs, falls überhaupt eins bestand, ist im Archiv des K. K. Landesgerichts in Wien nicht vorhanden. Die betreffenden Register und Schriftstücke beginnen erst mit dem Jahre 1548 für bürgerliche Personen, für Adelige allerdings schon mit 1500. Auch hier kommt Judenkünig's Name nicht vor.

buch und den Raittungen der ehemals bei St. Stefan bestandenen Gottsleichnam- oder Frohnleichnamzeche (*corporis Christi*-Bruderschaft), der auch Judenkünig als Mitglied angehörte[1]). In »Wiens Buchdruckergeschichte 1482—1886« (I. Bd., S. 38) erwähnt Anton Mayer unter den Druckwerken des vortrefflichen Wiener Kalkographen Hanns Singriener auch das »bekannte musikalische Werk des Lautenisten Hans Judenkünig«, mit der Fußnote:

»Im Gedenkbuche der Gottesleichnambruderschaft heißt es von diesem zum Jahre 1518: Hans Judenkünig lutenist In des gundlach Haws. Er ist eingetragen 1518—1526, in welch' letzterem Jahre die ersten zwei Quartale gezahlt sind[2])«.

Über den Lebensgang des Lautenisten haben wir keine Kunde. Aus dem zeitgenössischen Schrifttum ist uns nichts bekannt geworden, was uns darüber Aufschluß geben könnte[3]). Die Titel der Werke Judenkünig's zeugen dafür, daß der Groß-, wenn nicht Hauptteil seiner künstlerischen Tätigkeit auf den musikfreudigen Boden von Wien fiel. Wann oder bei welcher Gelegenheit jedoch der Lautenist die gastliche Stadt am Donaustrom betrat, läßt sich aus dem äußerst dürftigen Quellenmaterial nicht bestimmen. Bei Judenkünig selbst verlautet darüber nichts. Im Faszikel der Raittungen der Gottsleichnambruderschaft fand sich ein offenbar später angelegtes Mitgliederverzeichnis dieser Bruderschaft, das die Angabe von Anton Mayer bezüglich des Beitrittsjahres Judenkünig's bestätigt. Es ist überschrieben (innen 2. Blatt)[4]):

---

1) Fürsterzbischöfl. Archiv Wien.

2) Der Beitrag wurde nach altem deutschen Brauch zu den vier Quattemberzeiten bezahlt; in der Satzung der Bruderschaft (*ex veteri magno libro descripta, anno* 1577, f. e. Archiv Wien) ist darüber bestimmt: »Weiter ist zu wissen ein lobliche Ordnung bemeldter Brud'schafft nach volgender mainung das ein yede Person in bemeldter Bruderschaft verschriben zu yeder Quottember zwen Creytzer geben soll, doch ein khan volkh für ein Person geraidt wirt, wann aber vnder den khan leüten eins stirbt so soll das ander darnach, wie ander Bruder vnd schwestern zwen Creytzer geben. Es werden auch alle Bruder vnd schwestern hie in der statt gar vleysigklich ettlich tag vor der Quottember freytag In dem gottesdienst vnnd Opffer anzusagen, daneben das bemeldt Quottembergelt mit der Bruderschafft warzeichen, das ist ein scheybel, an ainer seiten ein monstrantz mit zweyn engln gemalt auf der ander seiten die namen der Bruder vnnd schwestern mit Irer behausung vnnd wohnung geschriben zu vordern«. Offenbar wird Judenkünig in der 1. Quatember (Februar) den Beitrag für das laufende Halbjahr gezahlt haben.

3) Der einzige Musiker, dessen Namen z. B. Cuspinianus im *diarium* ausdrücklich und wiederholt nennt, ist »Meister Paulus« (Hofheymer).

4) Ebenso außen rechts oben: »Verzeichniß der Brüeder vnd Schwester, die sich vor Jaren in das Buech der Gottsleichnamb Bruderschafft Bey S: Stephan Zu Wienn in Österreich: haben einschreiben lassen.«

Verzaichnuß der Brüeder Vnd
Schwestern / so in das Buech der
Löblichen Gotts Leichnambß
Bruederschafft Bey S: Stephan
Zu Wienn in Österreich
vor Jaren eingeschri-
ben worden.

Auf dem 24. Blatt unten heißt es:

»Hanß Juden Künig Lutenist . . . . 1518[1]«.

Judenkünig ließ sich also in bereits vorgerücktem Alter bei der Bruderschaft einschreiben. Es ist begreiflich, daß er nicht nach Wien kam, um der frommen Vereinigung beizutreten, die mit seinem Berufe nichts zu schaffen hatte. Seine Mitgliedschaft spräche vielmehr dafür, daß er schon vor dem Jahre 1518 in Wien ansässig war.

Seinem Beruf nach nennt sich Judenkünig einfach »Lutenist«. Ob er auch das Gewerbe eines Lautenmachers oder den Handel mit Instrumenten betrieben oder vermittelt hat, läßt sich aktenmäßig nicht feststellen[2]. Aus seinen eigenen Worten ginge hervor, daß seine Haupttätigkeit als Lautenist sich auf das Gebiet des Unterrichts erstreckte. Die Vorrede zur »vnderweisung« wenigstens klingt wie das Klagelied eines Mannes, der als Lehrer mancherlei Erfahrungen hinter sich hat[3] und sich andererseits auf eine bewährte Lehrpraxis berufen darf.

»Durch sölichen vortayl,« betont er, »hab ich vil meiner schüler gantz guet vnd fertig gemacht / Dardurch sy beriembt vnd wolgehaben sein.«

Leider nennt Judenkünig weder die Namen seiner berühmten Schüler noch den seines eigenen Lehrmeisters. Daß Judenkünig in Beziehungen zur kaiserlichen Hofkapelle stand oder gar eine Stelle in derselben bekleidete, ohne daß er dieser seltenen Auszeichnung in seinen Büchlein irgendwie gedacht hätte, ist unwahrscheinlich. Übrigens wissen wir, daß die Hofkapelle des Kaisers Max I. neun Musiker, darunter nur einen Lautenschläger zählte[4]. Und dieser eine Lautenschläger war jener Artus, dem der Kaiser im Entwurf zu seinem Triumphzuge ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. Immerhin wird Judenkünig als freier Lautenist in Wien sein Auskommen gefunden haben; hier waren ja die

1) Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß auf demselben Blatte, kaum eine Spanne höher, auch der Name des Druckers der Werke Judenkünig's eingetragen ist:
»Hans Singrainer Puechtruckher Elspeth vxor . . . . . . 1518«.

2) Archiv der Stadt Wien.

3) Auch in der Vorrede zur »Utilis et compendiaria introductio« spielt Judenkünig auf seinen Lehrberuf an: »*qui invenum animos sequaces erudiendi informandique desumpserimus*«.

4) L. v. Köchel, »Die Pflege der Musik am österr. Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVII. Jahrhdts.« (Blätter f. Landeskunde v. N. Ö. 1860.)

Verhältnisse, angesichts der natürlichen musikalischen Veranlagung der Bevölkerung und zumal bei der reichen Förderung der Musikkunst durch Kaiser Max, für die Musiker günstig. Daß es neben den Sternen erster und zweiter Ordnung, die die kaiserliche Sonne umzirkten, solche dritter und vierter Ordnung gab, die den musikalischen Bedürfnissen des Volkes dienten, ist natürlich.

Ein Streiflicht auf den Beruf und die soziale Stellung Judenkünig's dürfte auch die Lage seiner Wohnung werfen. Das in den Raittungen der Gottsleichnambruderschaft als seine Wohnung bezeichnete »gundlach haws« lag in der »hintern Bäckenstraß«[1]) und war jenes mächtige Zins- und Warenhaus, das unter dem Namen »Köllnerhof« in der Geschichte von Wien hinlänglich bekannt ist. Judenkünig wohnte also in einem der Geschäftszentren von Alt-Wien, das sich dazu in unmittelbarer Nähe des geistigen Hochsitzes der Stadt, der alten Universität mit ihren Bursen und Koderien befand. Hier, im »Studentenviertel«, wird Judenkünig gewiß manchen Schüler gefunden haben. Die »Utilis et compendiaria introductio« mit ihrer bei den *veteres ac maiores* ausholenden, ganz in humanistischen Geist getauchten Einleitung, dann die Tabulierung der Horaz'schen Odenharmonien von Celtis' musikalischem Adepten Petrus Tritonius[2]) = Treybenreif *etiam doctis auribus haud quaquam aspernandae*[3]), erweisen deutlich Judenkünig's Berührung mit den humanistischen Bestrebungen, wie sie der gekrönte Poet Chunradus Celtis-Pickel in Wien durch sein poetisch-mathematisches Kollegium und die literarische

1) Ulrich (der) Gandloch (Gundloch) war Judenrichter 1418—1422, Bürgermeister 1422. Im Stadtgewährbuch C (»das puech der kewff«) heißt es fol. 352: »Marx Gundloch hat empfangen nutz vnd gewer zwair hewser die hernach benant sind / von ersten das voder haws gelegen in der hintern peckenstraß zu wienn. An aim tail zenagst Kunrads des Kremser haws vnd an dem ander tail zenagst Hannsen des Vnger haws mitsambt der lehenschaft sand philipps vnd sand jacobs kappeln / gelegen in demselben vodern haws die dartzu gehoret« usw. Dann weiter fol. 410 u. Stadtgewährbuch D fol. 523 ff.

2) *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos* etc. Erhard Öglin, Augsburg 1507.

3) Judenkünig stellt den Horaz'schen Oden in der »introductio« folgenden Titel vor:

Harmonie super odis Horatia-
nis secundum omnia Horatii genera / etiam
doctis auribus haud quaquam
aspernandae.
Nota tamen / bone Tyro / quaecunque eiusdem
generis sunt carmina / sub una
eademque harmonia
fidibus esse
pulsan-
da.

Also nach dieser Auffassung Normalmelodien zu allen Gedichten in den betreffenden Metren.

Donau-Sodalität in Mode gebracht hatte, der wohl auch unser Lautenist mit jenem Büchlein seinen Tribut gezollt hat. —

Auch bezüglich der Rechtschreibung des Geschlechtsnamens des Lautenisten wäre hier eine Bemerkung zu machen. Die »introductio« nennt den Autor »Judenkunig«, die »vnderweisung« »Judenkünig«, während auf den Randleisten der in diesen Büchlein enthaltenen zwei gleichen Holzschnitte »Judenkinig« zu lesen ist[1]). Die Schreibart »Judenkunig« steht somit der »Judenkünig« bezw. »Judenkinig« vereinzelt gegenüber[2]). Die Eintragung des Lautenisten im Buche der Gottsleichnambruderschaft spricht außerdem dafür, daß er im bürgerlichen Leben »Judenkünig« geheißen hat[3]).

Schließlich wäre die Frage, ob Judenkünig »Bürger der weitberühmten Stadt Wien« war, ebenso zu verneinen[4]), wie die, ob er nicht etwa dem edlen Stande angehörte. Das Wappen, das im unteren Mittel der Titelbordüre der »introductio« und der »vnderweisung« zu sehen ist, ist kein Adelswappen, sondern ein Buchwappen und zwar ein »redendes«. Die drei mystischen Zeichen des Mittelstücks in griechischer Kreuzform halte ich für drei verschieden gestaltete Schlagfedern (ohne und mit Handgriffen), also die altehrwürdigen Sinnbilder des Saitenspiels und zugleich Hinweise auf den Beruf des Mannes, dessen Name durch die lateinischen Initialen angedeutet ist. Nicht zu übersehen ist auch das durch das griechische Kreuzzeichen ausgedrückte Symbol, das die Anfangsbuchstaben des Namens des »Judenkünigs«, I und X, in sich begreift. —

1) Diese Holzschnitte zeigen das Milieu einer mittelalterlichen deutschen Stube. Das schmale Fenster vorn ist geschlossen; nebenan auf einer Wandstelle steht die Sanduhr. Auf dem linken Fuße des Tisches sind die Buchstaben HR (Name des Künstlers?), auf dem rechten X (*Viennae Austriae*) zu lesen. Der am Tische sitzende betagte Mann (Judenkünig?) mit deutscher Barttracht greift in die Laute. Neben ihm steht ein Jüngling (Schüler) die »Großgeige« streichend. Über dem Bilde befindet sich die Inschrift:

HANS ^ IVDENKINIG ^ BIRTIG ^ VON ^ S ^ G ^ LVTENIST ^ I ^ Z ^ W.

Die Abbreviaturen = »Schwäb. Gmünd« und »Jetzt zu Wien«.

2) Die konsequente Vermeidung des Umlautes in »kunig« und »Gmundt«, (hier zudem beirrend), dann in »Schbebischen« (w verschoben in b), offenbart das Streben nach Assimilation an das Lateinische.

3) Die Schreibart der »introductio« — Judenkunig — ist fast in die gesamte Fachliteratur übergegangen. Einzelne Bibliographen (Gerber, Lichtenthal, Fétis) schreiben sogar »Judenkönig«; auch der sonst korrekte Denis (Wiens Buchdruckergesch. bis MDLX) einmal: »Sein Namen Judenkönig ist seltsam; aber wir haben auch am Ende des 16. Jhrdts. in Hemstädt einen Mann gehabt, der im Rechtsfache schrieb und Tilman Judesherzog hieß«. Meiner Ansicht nach weisen beide Namen auf einen gemeinsamen Ursprung hin — ein sprechender Beweis für künstlerische Qualitäten von Vorfahren, die sich als Darsteller (*histriones*, varende lüte also) einer der Hauptfiguren des altdeutschen Passionsspiels, des »Künigs« oder im germanischen Sinne, des »Herzogs« der Juden, Christus, betätigt und den volkstümlichen Kennamen ihren Nachkommen vererbt hatten.

4) Archiv der Stadt Wien.

II. Die künstlerische Persönlichkeit Judenkünig's.

Bei der Beurteilung der Künstlerschaft Judenkünig's sind wir auf seine beiden[1]) Lautenbüchlein, die »Utilis et compendiaria introductio« und die »Aine schone kunstliche vnderweisung« beschränkt. Die Bestimmung dieser Büchlein hat Judenkünig schon in den Titeln und näher noch in den Vorreden gekennzeichnet: sie sollen Lehrbüchlein sein zum Selbstunterricht für Liebhaber des Lauten- (und Geigen-) spiels, »auch wenn sie am Anfang gar nichts können«. Aus dem Umstande, daß Judenkünig jene Bücher zum vornehmlichen Gebrauch von »Dilettanten« schrieb, folgt jedoch durchaus nicht, daß er selbst auch nichts mehr als ein »Dilettant« gewesen sei. Das ominöse Schlagwort

1) Von den Bibliographen hat zuerst Denis (a. a. O.) J.'s Lautenbücher als zwei gesonderte Druckwerke beschrieben, die »vnderweisung« unter denen des Jahres 1523, die »introductio« unter den Stücken ohne Druckjahr. Ich schließe mich im Prinzipe dieser Auffassung an aus folgenden Gründen: Außer den Exemplaren der Wiener Hofbibl. (Sign. früher S. A. 75 f. 67, jetzt C. P. 2 B. 56) und der Kgl. Hof- u. Staatsbibl. in München (Mus. th. 729), die jedenfalls als vollständige Ausgaben der Werke J.'s zu betrachten sind, besitzt die Bibl. der Ges. d. Musikfreunde in Wien ein Exemplar, das nur die »vnderweisung« enthält, leider nicht vollständig, (es fehlen die Bogen b zu 4 Blättern, dann c und d, ferner der ganze Anhang »Item das ander puechlein« samt dem Impressum); desgleichen ein so gut wie unbekanntes Exemplar die Bibl. des Franzens-Museums in Brünn (Katalog v. Moriz Trapp, Brünn 1868, I. Bd. S. 186, Nr. 4221. Nach der auf der Innenseite des rückw. Deckels befindlichen Einzeichnung war das Buch 1559 im Besitz eines »Co. v. Stuben«). Dieselbe Bewandtnis hat es mit noch zwei weiteren Exemplaren, wovon das eine, aus der weiland Wagener'schen Bibliothek, nunmehr auf der Bibl. des Kgl. Konservatoriums, das andere auf der Kgl. Bibl. zu Brüssel (Fond Fétis Nr. 6197, Katal. Brüssel 1877, S. 726) liegt. (Emil Vogel's Angabe eines Exemplars auf der Wiener Univers. Bibl., Jahrb. der Musikbibl. Peters I. Jhg., beruht auf einem Versehen.) — Ein Hauptargument für den Sonderbestand beider Schriften bildet ferner das Register der »vnderweisung«. Es enthält nur die in diesem Buche tabulierten Stücke der Reihe nach, ohne auch nur der »introductio« oder deren Stücke andeutungsweise zu gedenken. — Auf den Ursprung beider Lautenbücher aus der Offizin Hans Singriener's weist die Verwendung der gleichen Holzschnitte und Titelbordüren hin. Gegen die Annahme Denis', daß die »introductio« im gleichen Jahr erschienen sein wird wie die »vnderweisung«, spricht hauptsächlich der Umstand, daß das Titelblatt der »introductio« mit der Jahreszahl 1523 nicht bezeichnet ist. Gerade die Signierung der »vnderweisung« drückt die Absicht aus, dieses Buch von einem früheren des Autors zu unterscheiden. Einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Zeit des Erscheinens der »introductio« gewähren die Wappen der Titelblattzeichnung. Von diesen vier Wappen ist das linke obere das österr.-habsburg'sche, das rechte untere das österr.-burgund'sche Wappen. (Die Blasonierung der beiden anderen Wappen war mir leider nicht möglich.) Insbesondere das letztere Wappen würde darauf hindeuten, daß das Buch noch unter der Regierung des Erwerbers von Burgund, Kaiser Max I., erschien. Da nun Singriener Ende 1514 sich von seinem Gesellschafter Vietor trennte und die Offizin selbständig weiterführte (Ant. Mayer, a. a. O.), so dürfte das Erscheinen der »introductio« in die Jahre 1515—1519 gefallen sein.

vom Dilettantismus, das Ambros wider die deutsche Lautenistik des 16. Jahrhunderts ausgegeben[1]), und speziell das geringschätzige, ja vernichtende Urteil, das er über Judenkünig gefällt hat, können vor den Ergebnissen neuer und neuester Forschungen nicht standhalten.

Die Kritik, die Judenkünig an den »vnerfarnen setzern und gemainen Lautenschlahern« in der Vorrede der »vnderweisung« übt,

»Dardurch das holdselig vnd freuntlich sayttenspil schier gantz vndergedruckt worden ist / durch so vil vnordenliche wilde Tabalatur, die von vnerfarnen setzer / der gemainen Lauttenschlaher auffkhumen ist / die selbs ein pöß Applicatz brauchen / vnd des gesangs vnuerstendig seyn / vnd die stimen durch ainander flicken / vnd my für fa / oder fa für my setzen / sölche grosse vngestalt mir vil fuer kumen ist /.«

ist die Kritik eines Fachmanns, eines Musikers von Beruf. Und daß er »des gesangs verständig«, im Sinne seiner Zeit also auch ein gebildeter Musiker war, das beweist das der »vnderweisung« beigegebene »ander puechlein«[2]), ein gemeinfaßlicher Leitfaden der Mensuralmusik und des Lautensatzes. Dieses Urteil werden selbst einige Verstöße wider den strengen Satz,

---

1) Fast alle deutschen Lautenmeister des 16. Jahrhdts. (Newsidler, Gerle, usw.) setzen einen gewissen Stolz darein, ihre Bücher möglichst volkstümlich und zum Selbstunterricht brauchbar einzurichten. Die mehr oder minder »weitläufigen« Unterweisungen, die nicht bloß sie, sondern auch italienische, französische und spanische Lautenisten ihren Tabulaturen beizugeben pflegen, zeigen meiner Meinung nach weniger die »dilettantische Richtung des Ganzen« als den im Anfange jeder organisch sich entwickelnden Kunstübung herrschenden Partikularismus, der sich, auf die deutsche Lautentabulatur bezogen, ein Jahrhundert hindurch z. B. in der Notierung des »Groß-Prumers« von Virdung (Paumann) bis auf Sebastian Ochsenkuhn offenbart.

2) **Item das ander puechlein zuuer-
nennen. Darinnen du vnderrichtt**
wierdest / den gesang zuuersteen was ayn yedliche
noten oder pawß bedeüt / vnder aynem yedlichen
zaichen / welcher nit singen kan / auch wie ain yedli-
cher gesang anfecht / auf der Lautten oder Geygen
vnd wieuil ayn yedliche noten in den Ligereturen
an ainander gepunden gilt / Darnach wie du zwo
oder drey stym zusamen setzen soldest auß dem ge-
sang / in die Tabalatur vnder ayn mensur einge-
taylt / vnd gerechnet mueß werden. Vnd wie
die noten / vnuolkumen gemacht werden
in den volkhumen zaichen / vnd welche
gealterieret wierdt / das ist ainem yedli-
chen nutz zu wissen / Wiewol es jetzt
wenig der gebrauch ist in den ge-
sang / noch ist gemainiklich der
aller pesst gesang / in mani-
cherlay zaichen versatzt /
darumb ist es hier
von nöten zu
wissen.

wie Quintenfolgen[1]), die sich in den reinen Lauten- und Schulstücken für die einzelnen Lagen, den Priameln, die als Originalkompositionen Judenkünig's aufzufassen sind[2]), vorfinden, nicht wesentlich beeinträchtigen können.

In der »introductio« (in diesem Sinne nicht »Einleitung«, sondern wörtlich »Einführung«) ist Judenkünig bestrebt, die Elementarregeln des Lauten- (Geigen-)spiels zu vermitteln:

»fundamenta preuia uiamque commodissimam prebere uolui, atque ita hoc meo labore quisque qui modo uolet, adminiculatior esse potest, nullaque quodammodo preceptore sed diligentia exercitationis hanc artem consequi nec est quod difficultate primum deterrearis. omnia siquidem usu et sedulitate dulcescent. Quisquis igitur es horum instrumentorum exercitium musicum, hisce meis breuissimis preceptiunculis premunitus tuto accede . . .«

In der »vnderweisung« ist das Ziel weiter gesteckt; in der Vorrede

---

1) Vgl. Körte, a. a. O. S. 107 ff. Zu den dort mitgeteilten drei Stellen, hier noch drei weitere, also wirklich nicht über ein halbes Dutzend.

»Das drit Priamel« (Takt 6 u. 7):

»Das fiert Priamel« (Takt 22):

und »das erst Priamell« (Takt 21):

2) Unter den Recercaren der Lautenisten des Petrucci ist wenigstens nichts derartiges zu finden. Der Form nach dürften die »Priameln« am ehesten der freieren »Fantasia« zuzurechnen sein, mehr darauf angelegt, den Glanz des Instruments in den einzelnen Chorden und Lagen zur Geltung zu bringen, als musikalische Gedanken streng logisch zu entwickeln. Wie schwankend übrigens die Unterscheidung war, zeigt beispielsweise Newsidler. Im »ander theil« des Lautenbuches von 1536 ist der Preambel Nr. xlj überschrieben: »Hie volget ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey darin sind begriffen / vil mancherley art / von zwifachen vnd drifachen Doppellaiffen« usw. (Bearbeitung bei Körte, S. 138, VI.

entwickelt Judenkünig sein Programm, zuweilen recht drastisch und temperamentvoll. Die »Naturspieler«, die

»die Tabalatur nicht recht versteen vnd darnach von in selber lernen wöllen / vnd greiffen so ungeschickht griff / vnd verstendt der Mensur nit / vnd radprechentz dürcheinander«' / sind ihm ein Gräuel: »Das es nit müglich ist / das einer guet müg werden / mit sölicher pöser Applicatz / vnd ob er sich tag und nacht darmit vbet / ain lange zeyt / so ist es doch ain verloren arbeit / dieweil er nit grüntlichen bericht ist / wie man zwicken vnd greiffen soll / ainen jedlichen puechstaben.«

Um die »rechte kunstliche Applicatz«, um den aus dem richtigen Erfassen der »Tabalatur« fließenden sauberen Fingersatz »von dem ersten pundt vntzt auf den letzten pundt« ist es ihm ganz besonders zu tun. Aus der obigen sowie aus der folgenden Bemerkung läßt sich übrigens auch ersehen, wie mangelhaft es im allgemeinen damals um das Verständnis und die Tradierung der deutschen Lauten-»Tabalatur« gestanden haben mag:

»Darumb ich mich in dise müe gegeben hab / ainen begreiff vnd kuertzeler gemacht / als vil mier müglich ist an den tag zu bringen / allen den zu guet / die ayn lieb zu dieser kunst haben / vnd bißher gar wenig / die des rechten grundts bericht sein /«.

Der »gemaine man« soll daher, um Einblick zu bekommen in die Werkstätte der »Tabalatur«, über den Zusammenhang des Lautensatzes mit dem der Mensuralmusik aufgeklärt werden:

»Daz es der gemayn man solang nit verstanden hat / hab ich zu dem letzten in disem püechlein aynen klerlichen begreiff / leychtlich zuuersteen / wie du auff die Lautten setzen solst / ayn / zwo / drey oder vier stimen / zusam in ein mensur in die Tabalatur / auß dem gesang zuuersteen was dier von nöten ist / zu dieser kunst / das vor nie an den tag kumen ist / so getrewlichen wirst du vnderricht / das du ain lieb gewinnest /« ...

Es ist dies der zweite Teil der »vnderweisung«: »Item das ander puechlein zuuernemen«.

Auf theoretische Untersuchungen läßt sich Judenkünig nicht ein. Die Fragen der Mensur, des Tempus, Modus und der Tabulierung werden vom Standpunkt des praktischen Instrumentisten und mit besonderer Berücksichtigung der Bedürfnisse des »Layen« behandelt.

»Mit diser vnderweisung ist ainem yedlichen Layen genueg / vnntzt er in einen gebrauch khumbt so gibt jm die frey in der Lautten vonn tag zu tag mer anzaigung nach dem ain yeder geschickht ist.«

Zur Veranschaulichung der »Regeln« bedient sich Judenkünig vielfach tabellarischer Systeme, »Exempel« genannt. Das Kapitel über die Ligaturen wird nur vermittels dieser »Exempel« erledigt.

Der »vnderweisung« gebührt, namentlich was den Einblick in die Technik des Lauteninstrumentes anbelangt, der Vorrang vor der etwas zu lapidaren »introductio«. Dazu kommt weiter, daß das Buch nicht

allein in der Sprache des Volkes, sondern auch in einer dem Fassungsvermögen des »gemaynen mannes« angepaßten Ausdrucksweise geschrieben ist. Allerdings ist Judenkünig's »schwäbelnde« Dialektik gegenüber der Eleganz der wälschen Lautenschläger eine umständlich-ungelenke. Aber das treuherzig-schlichte, gründlich deutsche Wesen des biederen Schwaben leuchtet überall, auch aus den oft absonderlichen Sprachschnörkeln und selbst noch aus der Kreuzpredigt wider die »pöse Applicatz« gemütvoll-anheimelnd durch. Ambros selbst hat ihm ja die Epitheta »der gute, ehrliche Hans« zugestanden. Das deutsche Lautenbüchlein Judenkünig's scheint denn auch im Kreise der »Layen« als Lehrbuch beliebt gewesen zu sein. Die Tatsache, daß es uns in verhältnismäßig zahlreichen Exemplaren erhalten geblieben ist, ließe darauf schließen.

Auch bei Judenkünig lassen sich, obwohl er beiden Lautenbüchlein den Stempel seiner Eigenart aufgedrückt hat, Spuren von Einflüssen italienischer Lautenisten feststellen. So hat Judenkünig in inhaltlicher Beziehung mit einigen Tänzen der »vnderweisung« bei den Italienern Anleihen gemacht; es sind: »*Rossina*, ain welscher Tanz«, die »*Pauana alla Veneciana*« und die »*Kalata alla spagnola*«. Die beiden letzten Stücke sind dem bei Petrucci 1508 gedruckten »Libro quarto« der »Intabolatura de Lauto« des Joanambrosio Dalza entnommen und zwar die »Pauana« in gekürzter Fassung, die »Kalata« notengetreu. Überhaupt scheint es, als ob die Lautenbücher von Petrucci Judenkünig auch in formeller Hinsicht bei Verfassung seines ersten Lautenbuches, der »Utilis et compendiaria introductio« als Vorbild vorgeschwebt hätten. Die Lautenisten des Petrucci, Francesco Spinacino, Joanambrosio Dalza und Franciscus Bossinensis, setzen ihren Tabulaturen knappe, durchschnittlich kaum mehr als 16 Druckzeilen zählende »Gebrauchsanweisungen« vor: *Regola per quelli che non sanno cantare*, bei Spinacino auch lateinisch: *Regula pro illis qui canere nesciunt*. Abstrahiert man nun von der humanistisch-tendenziösen Vorrede, so nimmt sich die »Utilis et compendiaria introductio« wie eine Paraphrase jener wälschen Elementar-*Regole* auf die deutsche Tabulatur bezogen aus. In der »vnderweisung« freilich haben sie sich zu einem besonderen Büchlein (»Item das ander puechlein zuuernemen«) ausgewachsen[1].

1) Man vergleiche beispielsweise folgende stilistische Wendungen: »Die des gesangs vnuerstendig seyn« — *che non sanno cantare*. *Primum omnium diligentius obserua* (introductio), »von erst zu mercken« (vnderweisung) — *Primo deue intendere* (Dalza), ferner: »allen den zu guet / die ayn lieb zu diser kunst haben /« ... »vnd wann ich vernym ... so will ich bald ein größeres auslassen geen / das künstlicher vnd scherpffer wirdt sein / für die / die vor ain vebung haben auff der lautten«. / (vnderweisung). — Bei Dalza: *Accomplacentia de quelli desiderano dare principio a cose facile e da molte desiderate. Per lo aduenir dara cose piu maistreuele e difficile per fatissare etiam a quelli sonno exercitati in tal scientia.*

Den Einfluß, den die Italiener auch als Erzeuger von Musikinstrumenten bereits um jene Zeit auf dem Nachbarboden der österreichischen Erblande ausgeübt haben müssen, illustrieren die bereits erwähnten beiden Holzschnitte zu Judenkünig's Lautenbüchern. Die »Geyge«, die der junge Mann streicht, ist, wie schon Wasielewski[1]) erörtert hat, eine »Viole« italienischer Type.

Haben wir auch die Empfindung, daß uns in Judenkünig, trotz aller Abhängigkeit von der Mensuralmusik und ihren Formen, unter der mehr oder weniger ja auch die folgenden deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts stehen, eine unverkennbar individuelle Künstlernatur entgegentritt, in der sich bereits das Selbstbewußtsein des Instrumentisten kräftig regt[2]), so sind wir doch objektiv nicht in der Lage, ein voll abschließendes Urteil über seine Künstlerschaft zu fällen. Die Stücke in seinen Lautenbüchern sind eben Übungsstücke für Schüler und keine Glanzstücke für Virtuosen. Judenkünig schließt das »ander puechlein« ausdrücklich mit den Worten:

»Vnd wann ich vernym daß diesses büechlein angenem vnd lieb gehalten wirdt / so will ich bald ain grösseres auslassen geen / das künstlicher vnd scherpffer wirdt sein / für die / die vor ain vebung haben auf der Lautten.»

Dieses Virtuosenbuch, das zweifelsohne erst den eigentlichen Wertmesser für die Künstlerschaft Judenkünig's abgegeben hätte, ist infolge des drei Jahre später erfolgten Todes des Lautenisten wahrscheinlich nicht mehr zustande gekommen.

Immerhin sind die vorhandenen Lehrbüchlein Judenkünig's mit ihren Tänzen, Priameln und Liedlein, die noch Newsidler als die »besten vnd fürnemsten« bezeichnet[3]), geeignet, uns wenigstens einen Rückschluß machen zu lassen auf eine bereits sehr beachtenswerte, technisch festgegründete Kunstfertigkeit in der Behandlung des Instrumentes der Laute

1) Gesch. der Instrumentalm. im 16. Jhrdt.

2) Man beachte folgende Stelle aus dem »ander puechlein« der »vnderweisung«: »Auch begibt es sich offt in ainem tempus / zway oder dreyen / dz die drey stymen wild dürcheinand' geen / das sy auf ainer Lautten nit so volkhumenlich geschlagen mügen werden / als drey syngen mügen / so richt dich nach der Lauttenart / vnd schreib was dir müglich zu slahen ist / dann es ist nit von nöten daz man ainen jedlichen sein gedicht nachschlahe oder schreibe dann ain gueter Lutenist kan im pald ain pessere gestalt geben dann ain vnerfarner componist / vnd welicher vil auf die Lautten setzet / das er in ain auswendigen brauch khumbt / so mag er darnach vonn im selber aus seinem hawbt setzen / ain / zwo / drey stym vber ain Korgesanng oder stückh lieder / tenntz vnnd Gassenhawer / wo zwe er lust hat«.

3) »Der ander theil des Lautenbuchs« 1536. Zu Stück xlij bis liij heißt es: »Volgend etliche liedlein / die besten vnd fürnemsten / so am meisten im prauch sind / vnd am liebsten gehört werden / vnd die sind mit sonderm fleis vnd schönen laiffen colorirt«. Unter diesen Liedlein sind Nr. xlij »Von edler art«, Nr. lj »Mein hertz alzeyt hat groß verlangen« und Nr. liij »Nach willen dein«, die auch Judenkünig bietet.

und uns zugleich einen Begriff zu geben von dem Wesen der Kunst seines Zeitgenossen an Kaiser Max I. Hof, des gerühmten »Lautenschlahermaisters« Artus.

In der Geschichte der Instrumentalmusik, deren integrierenden Bestandteil ja die Lautenmusik durch fast zwei Jahrhunderte bildet, gebührt dem Lautenisten Hans Judenkünig ein fester Platz, als dem organischen Verbindungsgliede zwischen den alten deutschen Lautenisten mit Konrad Paumann, dem genialen Erwecker dieses reich aufsprossenden Zweiges der Instrumentalmusik in Deutschland an der Spitze, und zwischen den sich bereits als »modern« gebenden Lautenisten, deren Reihe mit unserem Preßburger Hans Newsidler beginnt[1]).

1) Die Untersuchung über die instrumentale Technik bei Judenkünig im unmittelbarem Anschluß an den musikalischen Inhalt bleibt dem Rahmen einer umfassenderen Publikation aus dem Gebiete internationaler Lautenliteratur vorbehalten.

Jean-Marie Leclair L'ainé.

Premier Symphoniste du Roi. — D'après des documents inédits,

par

L. de la Laurencie.

(Paris.)

Le 8 Janvier 1695, un maître passementier de Lyon, nommé Antoine Leclair, épousait en l'église St. Nizier sa paroisse, une demoiselle Benoîte Ferrier, dont il devait avoir 8 enfants, 5 garçons et 3 filles.

L'aîné de ces 8 enfants fut un garçon qui naquit le 10 Mai 1697, et qui reçut les prénoms de Jean-Marie; de 1697 à 1714, le ménage Leclair voit sa progéniture s'accroître successivement de Jeanne, la première fille (5 Mai 1699), de Françoise (29 Août 1701), de Jean-Marie le second (23 Septembre 1703), de François (30 Août 1705), d'Antoinette (26 Décembre 1708), de Pierre (19 Novembre 1709), enfin de Jean-Benoît (25 Septembre 1714)[1]).

Dans sa «Biographie générale des musiciens», Fétis a entouré l'enfance de Jean-Marie Leclair L'aîné d'une sorte de légende. Il lui donne, en effet, comme protectrice, une dame de la Mésangère qui l'aurait fait élever, et, sous les auspices de laquelle, il aurait débuté dans la vie artistique à Rouen et en qualité de danseur. Cette dernière particularité de la vie du musicien lyonnais est, du reste, relatée par la plupart des historiens du XVIIIe siècle, et La Borde, l'abbé de la Porte, l'abbé de Fontenai, et de Bernis, dans son «Eloge de Leclair», s'en font complaisamment l'écho. Seul, de Rozoi, auteur d'un article nécrologique publié dans le *Mercure* en Novembre 1764[2]), article que les historiens qui précèdent ont simplement paraphrasé, ne souffle mot de la présence de Leclair à Rouen comme danseur, et son silence semble de nature à faire suspecter les déclarations de ses imitateurs. Que Leclair se soit livré à l'art de la danse avant de devenir un violoniste célèbre, c'est ce qui ne saurait faire aucun doute et ce qui ne doit nullement surprendre,

1) *Registres de Baptêmes, Mariages et Enterrements* de la Paroisse St. Nizier à Lyon, de 1697 à 1714. Nous exprimons ici toute notre reconnaissance à M. Tricou de Lyon pour l'obligeance qu'il a mise à nous communiquer nombre de renseignements sur la famille Leclair.

2) *Lettre à M. de la Place,* Auteur du Mercure sur feu M. le Clair, premier symphoniste du Roi. *Mercure.* Novembre 1764. pages 190 et suivantes.

car à cette époque, le violon et la danse étaient intimement unis[1]). La question se pose seulement de savoir si Leclair a séjourné à Rouen sous la protection de Mme de la Mésangère. Les papiers de la famille de la Mésangère ne contiennent malheureusement aucune trace de l'intérêt que la Marquise de Fontenelle aurait porté au jeune lyonnais; bien plus, ce que nous savons d'elle se concilie difficilement avec le rôle que Fétis lui prête. Marguerite Rambouillet de la Sablière avait épousé, en effet, le 9 Mai 1678, Guillaume Scott de la Mésangère, Conseiller au Parlement de Normandie, et en était devenue veuve le 16 Juillet 1682, soit 15 ans avant la naissance de J. M. Leclair. Huit ans après, en février 1690, Mme de la Mésangère, veuve de Scott, se remariait, et épousait Charles de Nocey de Fontenay. Si donc, elle s'est occupée de notre musicien, elle n'a pu le faire qu'en qualité de Mme de Nocey, et non en qualité de Mme de la Mésangère; dès 1684, on avait partagé entre la veuve et les mineurs les biens de Guillaume Scott, et, tandis que ceux-ci héritaient du château de la Mésangère et de l'Hôtel de la rue du Gros-Horloge, la veuve Scott recevait Bocherville, et ne pouvait donc se prévaloir d'aucune espèce de raison pour continuer à porter le nom de la Mésangère[2]).

De plus, à partir de 1684, Mme de la Mésangère semble avoir cessé d'habiter Rouen, et écrit, à plusieurs reprises «que sa santé ne lui permet point d'habiter cette ville». Pour tous ces motifs, la protection dont elle aurait entouré Leclair paraît bien problématique. Il est vrai que de son premièr mariage, Mme de Nocey avait eu deux fils, Guillaume et Antoine Scott, mariés tous deux, le premièr à une D^elle de Paz, le deuxième à Anne Elisabeth Bonnet, et que, par conséquent, une de ses belles filles a pu jouer le rôle qu'on lui prête. Mais cette hypothèse ne se soutient guère en raison de l'obscurité des deux belles filles de Mme de Nocey à l'égard desquelles on ne saurait invoquer les goûts artistiques qui caractérisaient leur belle-mère. D'un autre côté, si Leclair a séjourné à Rouen, il n'a

---

1) Voir à ce propos: Recueil d'édits, arrêts du Conseil du Roi, Lettres patentes, Mémoires et Arrêts du Parlement etc. . . . en faveur des Musiciens du Royaume. — Paris. Ballard 1774. — Ce recueil contient un intéressant Mémoire publié en 1664 par Dumanoir, Roi des Menestriers et par les Jurés de la Communauté des Maîtres à danser.

2) Sur Madame de la Mésangère, on peut consulter les travaux suivants: 1° *Revue de Normandie* — 1868. — Fontenelle et la Marquise des Entretiens sur la Pluralité des Mondes par F. Bouquet. — 2° *Journal de Rouen* — 28 octobre 1868. — Article de M. Eugène Noël. — 3° *Magasin pittoresque* — 1869. — Promenades d'un Rouennais dans sa ville par M. E. Noël. — 4° *Revue de Normandie* — 1869. — Article de M. de Jonquières. — 5° Walkenaër — *Histoire de la vie et des ouvrages de la Fontaine.* — Voir aussi les Notes publiées par M. Ch. de Beaurepaire dans la «Normandie littéraire et historique» de 1898. La notice de M. de Beaurepaire a été composée au moyen des papiers relatifs à la succession Scott de la Mésangère.

pu le faire que vers l'âge de 10 ou 12 ans, c'est-à-dire, vers 1707 ou 1709. Nous le trouvons, en effet, établi à Lyon en 1716, où il exerce le métier paternel, et où il contracte mariage avec D^elle Marie-Rose Castagnié, fille de Pierre Castagnié, marchand de liqueurs en cette ville et de D^me Claire Fieurade. Le contrat, passé devant Me Hugues Delhorme, notaire à Lyon, le 20 Juillet 1716, qualifie Leclair de «maître passementier» demeurant «au coin de la rue Buisson, maison de St. Bonaventure, paroisse St. Nizier» [1]), et le mariage fut célébré le 9 Novembre suivant en l'église Ste Croix [2]). Jean-Marie avait alors un peu plus de 19 ans, et, comme les réglements de la Corporation des Passementiers accordaient la Maîtrise aux fils de Maîtres dès l'âge de 15 ans et sans apprentissage obligatoire, notre musicien, avait donc dû résider à Lyon depuis l'année 1712 pour pouvoir porter le titre de «maître passementier». Voilà qui resserre singulièrement l'intervalle durant lequel son exode rouennais a été possible [3]).

En outre, de nombreux homonymes exercent à Rouen la profession de maître à danser, et cela entre 1707 et 1712; l'un d'eux porte même l'un des prénoms du musicien lyonnais, car on trouve à Rouen en 1707, 1708 et années suivantes un «Jean Leclerc», maître à danser, qui demeure «rue de Crottes, paroisse St. Maclou» [4]). Il n'y aurait rien d'extraordinaire à ce qu'une confusion se fût établie entre ce Jean Leclerc, danseur Rouennais et Jean-Marie Leclair; ajoutons que les archives de Rouen sont muettes à l'égard de notre musicien et que les relations entre Lyon et la capitale de la Normandie étaient rares et difficiles au début du XVIIIe siècle.

J. M. Leclair a dû faire son éducation de danseur et de violoniste dans sa ville natale, durant les loisirs que lui laissait sa profession de passementier, et son père fut très probablement son premier maître. On voit, en effet, Antoine Leclair signalé comme «symphoniste» lors du mariage de son fils Pierre avec D^elle Suzanne Biolet, le 30 Janvier 1730 [5]). Là est, sans doute, l'origine de l'erreur des historiens qui ont voulu transformer Antoine Leclair en un «musicien de Louis XIV», et il convient de remarquer, à l'appui de notre thèse, que la famille Leclair a produit

---

1) *Minutes de M. Delhorme*, Notaire à Lyon. — Contrat de Mariage du 20 Juillet 1716.

2) *Registres des mariages de la Paroisse Ste. Croix à Lyon* — Volume 413.

3) *Réglements de la Corporation des Passementiers et Ouvriers tisseurs en soie de Lyon.*

4) *Bailliage de Rouen.* — Registre des Métiers pour l'année 1707. — No. 13. Samedy 29 Janvier 1707. — Voir Juin 1708, Décembre 1717, etc. — (Archives départementales de la Seine inférieure.)

5) *Registres de baptêmes, mariages et enterrements de St. Pierre et St. Saturnin à Lyon.*

trois violonistes, les deux Jean-Marie et Pierre, ce qui semble indiquer une sorte d'hérédité musicale.

Si les relations entre la Normandie et le Lyonnais étaient rares au XVIII[e] siècle, en revanche Lyon entretenait avec Turin des rapports très fréquents. Quand on construit le «Concert» à Lyon en 1724, on le bâtit dans le goût italien et sur les plans de l'architecte milanais Pietra-Santa[1]). C'est en raison de ces relations, et peut-être à cause des parentés italiennes de sa femme[2]), que J. M. Leclair s'en va, en 1722, remplir les fonctions de premier danseur et de maître de ballet au théâtre de Turin. Il y compose pour la *Semiramide* d'Orlandini, livret de Metastase[3]), trois intermèdes dont voici les titres: 1) *Di Tritoni*, 2) *Delle Stagioni*, 3) *Di Mori*; le livret porte: «composti da Maria L'Eclair» avec une orthographe révélatrice de la prononciation italienne[4]). Ces intermèdes consistaient en ballets mythologiques et ethnographiques dans le goût du temps. Le premièr séjour de Leclair dans la capitale piémontaise ne fut pas de longue durée, puisqu'en 1723 il publie à Paris son «1[er] Livre de Sonates à violon seul avec la Basse», ouvrage gravé par L'Hüe, et dédié à M. Bonnier, trésorier général des Etats de Languedoc, protecteur que le jeune musicien avait eu la bonne fortune de rencontrer dès son arrivée à Paris et auquel il témoigne sa reconnaissance dans son épître dédicatoire.

En 1724, le Théâtre de Turin est fermé à cause de la mort de la Princesse de Piémont; il l'est également en 1725 en raison de celle de Madame Royale. Aussi Leclair ne rejoint-il Turin qu'en 1726, où Quantz signale sa présence au mois de Mai de cette année: «Leclair, écrit-il dans ses «*Lebensläuffe*», qui passe maintenant en France pour un des premiers violonistes, se trouvait alors à Turin où il prenait des leçons de Somis»[5]). A l'école du célèbre maître piémontais, Jean-Marie faisait des progrès rapides, sans négliger pour cela ses fonctions chorégraphiques, puisqu'en 1727 il utilise ses ballets de *Sémiramide* en les adaptant à la *Didone* du napolitain Sarri Domenico[6]). L'année 1728 le ramène à Paris, où, pendant la quinzaine de Pâques, il débute brillam-

1) *Le Théâtre à Lyon au XVIII[e] siècle*, par Emmanuel Vingtrinier — Lyon 1879.

2) Un témoin de son mariage, Joseph Masson est chirurgien à Annecy en Savoie.

3) G. M. Orlandini, né à Bologne en 1690, mort à Florence en 1750.

4) Giacomo Sacerdote. — *Teatro regio di Torino* — cenni storici intorno al teatro e cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1669 al 1890 — Torino, 1892. page 48.

5) *Quantz's Lebensläuffe* in »Marpurg's Beyträge« I. Band, p. 236.

6) Sarri Domenico né à Trani en 1678, 1[er] maître de chapelle de la cour de Naples vers 1741. — Sacerdote, Loc. cit. p. 50. On y lit pour l'année 1727. (Cronologia): Didone, poesia di Metastasio. Musica del maestro Sarri . . . Primo ballerino L'Eclair. — Balli: 1) *di Tritoni*. 2) *Delle Stagioni*. 3) *Di Mori*, composti da G. M. (Giovanni Maria) *L'Eclair di Lione*.

ment au Concert spirituel dirigé alors par Philidor. Sa merveilleuse virtuosité le place d'emblée en vedette, et le *Mercure* écrit: «Le sieur Leclerc, *fameux violon* joua une Sonate qui fut généralement et très vivement applaudie» [1]. Vers cette époque, le violoniste publie son «2e Livre de Sonates à violon seul et la Basse continue» dans lequel l'emploi plus fréquent de la double corde montre les progrès réalisés sur l'œuvre I, sous l'influence de Somis; la gravure en fut confiée à Melle Louise Roussel.

A ce moment, MM. Bonnier de la Mosson père et fils sont les protecteurs en titre de Leclair auquel ils offrent le vivre et le couvert, puisqu'il habite dans leur hôtel de la rue St. Dominique, et qu'ils aident de leurs subsides et de leur influence [2]. Aussi le musicien accumule t'il, à leur égard les marques de sa gratitude, vantant, dans la dédicace de son 2e Livre de Sonates, l'étendue des lumières et la délicatesse du goût de Joseph Bonnier de la Mosson. Ce Joseph Bonnier était le véritable type du financier du XVIIIe siècle, Mécéne auprès des artistes des deux sexes, collectionneur et botaniste, au dire de l'abbé Pluche. Son «cabinet» de curiosités jouissait d'une juste réputation, et la malignité publique, personnifiée dans le policier officieux qui a rédigé les curieux: «Détails de la régie actuelle de l'Opéra en 1738», assurait qu'il s'intéressait vivement à Melle Petitpas, «grande fille bien fort faite qui a un joly gosier», et dont les appointements annuels de 1200 livres se trouvaient par là considérablement augmentés [3].

Leclair continue la série de ses succès au Concert Spirituel dont il devient un des virtuoses préférés; il exécute des Concertos italiens, suivant en cela les traces de Guignon qui avait charmé l'auditoire en interprétant avec son brio coutumier le «Concerto du Printemps de Vivaldi» [4]. Mais il n'était pas rattaché à M. de la Mosson par les seuls liens de la reconnaissance; l'amitié qu'il vouait à son protecteur s'augmentait des sentimens qui naissent entre maître et élève, et ce fut, en quelque sorte, comme conséquence de ses leçons, que Leclair composa les «6 Sonates à deux violons sans Basse» qui constituent son œuvre III. Déjà, les gens de qualité, dédaignant un préjugé suranné, s'adonnaient avec ardeur à l'étude des instruments; le violon, au dire du *Mercure*, avait été ennobli,

---

1) *Mercure* — avril 1728. — Concerts des 17 et 19 avril. Fétis s'est donc trompé en prétendant que Leclair était arrivé à Paris en 1729.

2) De Bernis écrit: «Il fut successivement attaché à MM. Bonnier père et fils qui s'empressèrent à lui fournir les moyens d'étudier dans le repos et les occasions de se faire connaître.» *Eloge de M.Leclair* in: Nécrologe des Hommes célèbres de France. 1re partie 1764—1767.

3) «Détails de la régie actuel (sic) de l'opéra.» —1738. (Archives de l'Opéra).

4) Voir *Mercure*, Février 1729, p. 393. Juin 1729, p. 1251. Juin 1730, p. 1237.

et les «honnêtes gens» ne se faisaient pas faute de le cultiver[1]). Leclair déclare tout net que M. de la Mosson lui suggéra l'idée de publier son œuvre III, assuré qu'il était de la voir appréciée par le public comme par son protecteur[2]).

Depuis quelques années, le musicien entretenait avec Melle Louise Roussel, qui gravait ses œuvres, des relations d'affaires, lesquelles ne devaient pas tarder à prendre un caractère plus tendre. Devenu veuf de sa première femme Rose Castagnié, il épousa sa collaboratrice. Melle Louise Roussel appartenait à une dynastie de graveurs et d'orfèvres[3]); son père Claude Roussel, graveur en taille douce, avait gravé les Sonates de violon de Du Val, et elle-même, outre les compositions de Leclair, avait gravé les «Concerts de Symphonie» d'Aubert. En 1730, au moment de son mariage avec Jean-Marie, Melle Roussel avait 30 ans; elle était orpheline de père, ainsi que le constate son contrat de mariage passé le 8 septembre 1730 devant M. Caron notaire à Paris[4]). Leclair y est qualifié de «musicien» et habite chez son protecteur, rue St. Dominique. Sa fiancée est domiciliée rue St. Jacques, paroisse St.-Benoit et apporte à la communauté tous ses biens évalués à 6000 livres, parmi lesquels figurent les «planches par elle gravées»[5]).

Cet acte nous renseigne de façon précise sur les relations que Leclair s'était faites à Paris à cette époque. Il énumère tous les représentants de la famille Bonnier qui ont signé au contrat, d'abord Antoine, conseiller du Roy, Président de la Cour des Comptes, Aydes et Finances du Languedoc, puis ses enfants, Joseph, Baron de la Mosson, et Anne-Joseph. A la suite de témoins aussi brillants viennent les membres de la famille de la future, ses trois frères, Martin Estienne «Dessinateur du Roy», Jean-Baptiste et Nicolas Edme, suivis des amis et connaissances, petits officiers

---

1) *Mercure*, Juin 1738, p. 1114—1115. «Mémoires pour servir à l'histoire de la musique instrumentale.»

2) *Lettre dédicatoire* de l'œuvre III, adressée à M. Bonnier de la Mosson, Maréchal général des Logis des Camps et Armées du Roy, trésorier général des Etats de la Province de Languedoc.

3) On trouve un Claude Roussel, orfèvre, mort le 1er Novembre 1678. Un autre Roussel, graveur vivait dans la 2e moitié du XVIIIe siècle. Voir: Herluison: *Actes d'état civil d'artistes français* pp. 108, 468.

4) *Contrat de Mariage* du 8 Septembre 1730. — Minutes de Me Caron, Notaire à Paris. — Louise Roussel était née le 9 Septembre 1700. (Extrait des registres des baptêmes de la paroisse St. Benoist de Paris pour l'année 1700. Collationné à l'original pour un acte de notoriété le 2 Décembre 1765.) (Archives de la Seine.)

5) Le 5 Janvier 1731, J. M. Leclair, par-devant Me Caron, reconnaît que sa femme lui a fourni la somme de 6000 livres mentionnée au contrat. Cet acte contenant donation entre vifs fut insinué à Paris le 8 Janvier 1731, moyennant la somme de 20 livres. — (Registres d'insinuations, de contrats de mariage et dons mutuels de 1730 à 1733 — feuillet 128, Arch. nat. Y. 330.)

et bourgeois de Paris, au nombre desquels on remarque le maître tailleur Louis Petitbois dont la fille devait, par la suite, entourer Madame Leclair sa marraine d'une affection touchante, et André Chéron, maître de musique, avec lequel Leclair travaillait assidûment la composition [1]).

En épousant Melle Roussel, le musicien faisait un mariage qui lui assurait une petite aisance. Sa femme, personne rangée et épargneuse, se trouvait bénéficier, dès 1723, d'une rente viagère de 90 livres sur la ville de Paris, rente constituée sur sa tête, au profit de Pierre Jousse, Bourgeois de Paris [2]).

On voit par ce qui précède, ce qu'il faut penser de l'assertion suivante de Fétis: «La femme de cet artiste fut cantatrice à l'Opéra pour les seconds rôles; elle se retira en 1750 avec la pension. Elle se livra alors à la gravure de la musique, et grava plusieurs ouvrages de son mari à qui elle survécut.» Fétis, induit en erreur par une homonymie, a soutenu que J. M. Leclair était entré en 1729 à l'orchestre de l'Opéra, alors qu'il s'agissait de *Jean Leclerc* «ordinaire de la chambre du Roi et de l'Académie royale de Musique» pensionné en 1750 à raison de 300 livres. Jean Leclerc était encore au service du roi en 1760, comme membre de la bande des 24 violons, et le 15 mars 1760 on lui allouait ses gages de 365 livres pour l'année courante [3]). En outre, il touchait sa pension de l'Opéra en 1767, 1768, 1769 et 1770, et on sait que J. M. Leclair est mort dans la nuit du 22 au 23 octobre 1764 [4]).

Fétis s'est livré ici à une double et assez amusante confusion; il a su qu'un artiste de l'Opéra du nom de Leclerc avait été pensionné en 1750, et avait quitté à cette date l'Académie royale, mais il ne s'est pas aperçu que ce personnage se confondait avec celui qui entrait à l'orchestre en 1729, comme second violon aux appointements de 450 livres. Il a alors transformé ce violoniste du «Grand Chœur» en une «Demoiselle des Rolles», dont il a fait la femme de Leclair; de sorte que, de par Fétis, Jean Leclerc, s'est trouvé identifié successivement avec les deux époux Leclair. Ajoutons, qu'indépendamment du caractère comique de

1) Au dire de Marpurg, Leclair avant de travailler avec Chéron s'était assimilé le «Gradus ad Parnassum» de Fux, dont la 1ère édition en latin parut en 1725.

2) *Contrat* passé devant Me Lorimier, Notaire à Paris et son confrère, le 22 Mai 1723. contenant constitution par MM les Prévot des Marchands et Echevins de la ville de Paris de 90 livres de rente viagère à prendre dans les 4 millions de livres de rente viagère au denier vingt-cinq créées par Edit du mois de Novembre 1722, au profit de Pierre Jousse, Bourgeois de Paris, sur la tête de D^elle^ Louise Roussel. — Le capital versé était de 2250 livres et la jouissance de la rente commençait le 1er Janvier 1722. — (Minutes de Me Lorimier — Constitutions de rentes viagères sur l'Hôtel de Ville.)

3) Maison du Roi. — Archives nat^les^ O_1 842.

4) Voir à cet égard les Archives de l'Opéra, et les volumes des «*Spectacles de Paris*» afférents aux années mentionnées ci-dessus, à la rubrique: «Artistes et Symphonistes pensionnés de l'Académie royale de musique.»

cette confusion, Fétis montre en la circonstance un esprit critique singulièrement ingénu en s'imaginant qu'une chanteuse de l'Opéra pouvait devenir d'emblée une graveuse de musique, et un examen même superficiel des œuvres de Leclair lui eût révélé que sa femme avait commencé à les graver bien avant 1750.

Fétis n'a pas eu plus de chance en fixant à l'année 1731 la date de l'entrée de Leclair à la musique du roi, car là encore, il confond le violoniste avec un artiste que le *Mercure* appelle *le Cler* et dont il entretient pour la première fois ses lecteurs en Octobre 1731, à l'occasion de l'exécution d'*Armide* à Versailles, aux concerts de la reine. En raison de la longueur des tragédies lyriques en 5 actes et Prologue, on les donnait en 3 représentations de 2 actes chacune. C'est ainsi que le 15 octobre 1731 on avait commencé *Armide*, et exécuté le Prologue et le 1er Acte. «Le 20, rapporte le *Mercure*, on continua le même Opéra par les 2e et 3e Actes. Le Sr. *le Cler*, nouvellement reçu à la musique du Roy *pour y chanter la taille*, fit le rôle de la *Haine* avec beaucoup d'applaudissement»[1]). Le Leclerc entré en 1731 à la musique du roi était donc une taille et non pas un violoniste.
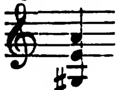
On retrouve ce Leclerc, qui portait le prénom de Pierre, à côté de d'Angerville, de Tribou, de Chassé et de Guesdon en Juillet et Décembre 1736, puis en Juillet 1738. Il figure sur *l'Etat de la France* de 1736, au nombre des tailles, à côté de Boutelou, de du Mont, de Guesdon et de Petillot, et chante encore chez la reine en 1741[2]).

Leclair était alors dans toute la vigueur de son beau talent, et ses contemporains ne lui ménageaient pas les éloges. Le *Mercure* d'abord, Daquin ensuite, exaltent le musicien qu'ils traitent «d'admirable». Si ses compositions ont paru d'abord «de l'algèbre», «elles sont regardées aujourd'hui comme ce qu'il y a de plus parfait»[3]). On a voulu attribuer à Leclair le mérite d'avoir, le premier en France, employé la «double corde». «C'est, dit le *Mercure*, le premier français qui, à l'imitation des Italiens, a joué la double corde, c'est-à-dire, joué par accord, en jouant sur le même violon 2, 3 et jusqu'à 4 parties *par le moyen du pouce*». Le *Mercure* fait erreur, car Leclair ne fut pas l'introducteur en France de l'usage de la double corde; il suffit, pour s'en assurer, de parcourir les œuvres de violon de ses prédécesseurs immédiats, Du Val,

1) *Mercure* — Octobre 1731 — Page 2453.

2) *Etat de la France* de 1736. — Chapelle musique du Roi — *Mercure*, Juillet et Décembre 1736, Juillet et Octobre 1738. Ce Pierre Leclerc figure comme témoin dans un procès en diffamation, intenté en Juillet 1731 par La Lande à une femme Hubert. (Archives de Seine et Oise. — Fonds de la Prévôté de l'Hôtel. — Liasse Procès.)

3) *Mercure*. Juin 1738 — p. 1115. — *Daquin*. Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-arts sous le règne de Louis XV. Lettre VI. pp. 132—133. Amsterdam et Paris 1752.

Sénallié et Jean-Baptiste Anet. On trouve des traits en tierces et en sixtes dans les Sonates IV, V, VIII, IX, X, XI et XII du 1er Livre de Du Val (1704), et on ne saurait, par suite, attribuer à Leclair l'initiative de ce progrès dans la technique du violon; il a seulement étendu et généralisé cet usage à un degré inconnu avant lui. Quant à l'emploi du pouce, il se manifeste dans le 1er Livre de Sonates (Sonate XII en si min.). *L'allegro ma non troppo* de cette Sonate présente en effet l'arpège suivant:  avec la mention: *le pouce*, indiquant que le pouce doit faire le sol ♯ sur la 4e corde.

Dès le 2e Livre de Sonates, la technique de la double corde s'affirme avec une maîtrise qu'ignorait l'école française du violon, car Leclair ne l'emploie pas seulement dans les mouvements lents, mais il sème les mouvements rapides de traits en tierces et en sixtes. Dans les 3e et 4e livres de Sonates et dans les 2 livres de Concertos, il transportera les difficultés vers le haut de l'échelle, et usera fréquemment d'arpèges à 4 notes exigeant l'emploi de positions encore inusitées.

Tout le monde n'approuvait pas un pareil enrichissement de la technique, et il y avait des grincheux pour soutenir que le violon, renfermé du temps de M. de Lully «dans sa juste destination», en était arrivé à une complète déchéance. On trouvait ridicule «que la beauté du violon consistât à le faire siffler jusqu'auprès du chevalet» [1]).

Leclair triomphait de toutes les difficultés avec la plus parfaite aisance, et, à ce qu'assure Hubert le Blanc, «n'avait pas son pair dans une exécution de la dernière justesse des accords» [2]). En revanche, son jeu péchait par quelque froideur: «Tout le monde, déclare Ancelet, convient qu'il est exact, précis, rigide observateur des règles, et que toutes ces belles qualités réunies peuvent contribuer à refroidir son jeu» [3]).

Une situation aussi en vue devait attirer l'attention royale. Par brevet du 5 Avril 1734, signé du Duc de Gesvres, Gouverneur de Paris, notre musicien recevait le titre d'ordinaire de la musique du Roi, honneur qui «était autant une justice qu'une récompense» affirme de Rozoi, dans son article du *Mercure* [4]). L'assertion de cet auteur est confirmée

1) *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur de XXX*, auteur du Temple du Goust, sur la mode des Instrumens de musique — Paris — 1739.

2) Hubert le Blanc. — *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* — Ce pamphlet assez curieux fut édité à Amsterdam en 1740. Voir p. 52.

3) *Observations sur la Musique, les Musiciens et les Instrumens*, par Ancelet. — Amsterdam. 1757. pp. 13. 14.

4) *Lettre à M. de la Place .... Mercure.* Novbre 1764. — (Loc. cit.) François Joachim Bernard Potier né le 29 Septembre 1692, Duc de Gesvres, Pair de France, Gouverneur de Paris le 8 Nov. 1722, 1er Gentilhomme de la Chambre le 12 août 1739, mort sans enfants le 19 Septembre 1757.

par les documents de la comptabilité des «Menus Plaisirs», car le nom de Leclair ne se trouve nulle part dans les comptes antérieurs à 1734, et on ne le relève pas davantage pendant le 1er semestre 1734. Comme le service à la musique du roi se prenait par quartier, Leclair, pourvu en Avril 1734, devait figurer sur les comptes de Juillet à Décembre, et c'est, en effet, ce qui se produit. Il est alloué, par les Menus Plaisirs, aux Srs Guignon et Leclerc, violons, chacun la somme de 1000 livres «pour avoir joué aux Concerts de la Reyne tant à Versailles qu'à Marly et à Fontainbleau pendant le courant de l'année 1734, quartiers de Juillet et d'Octobre» [1]). En outre, Leclerc et Guignon émargent chacun pour 500 livres sur la somme de 13896 livres remboursée au Sr. Tardif et payée par lui aux «Musiciens et Symphonistes» à titre de récompense pour les concerts [2]); cette fois, Leclair précède Guignon sur les comptes, de sorte que, grâce à ce simple document, on voit poindre la rivalité qui devait mettre aux prises les deux artistes; par une attention tendancieuse le comptable a placé tantôt l'un tantôt l'autre en première ligne, cherchant ainsi à ménager la susceptibilité de chacun d'eux.

A ces concerts, Leclair participe à l'exécution des opéras d'*Atys*, de *Roland*, d'*Armide*, de *Persée*, de *Phaëton*, d'*Isis*, et de *Bellérophon* que Destouches et de Blamont, les deux surintendants font interpréter devant la reine. On goûtait fort à la cour le talent de notre violoniste qui ne se faisait pas faute de jouer ses compositions; c'est ainsi que le 9 Mars 1735, rapporte le *Mercure*, le sieur *le Clerc* (ordinaire de la musique du Roy), exécute chez la reine un concerto de sa composition; «son jeu brillant et délicat fut extrêmement applaudi» [3]).

Aussitôt nanti de sa fonction, Leclair remercie le roi de la faveur dont il vient d'être l'objet en lui dédiant son «3e Livre de Sonates» sur l'en-tête duquel il s'intitule: «Ordinaire de la Musique de la chapelle et de la chambre du Roy». «La grâce que votre Majesté vient de me faire, authorise l'homage que j'ose luy rendre», écrit-il dans sa dédicace, et ces termes nous permettent de fixer la date du 3e Livre de Sonates à l'année 1734. De Bernis et Fontenai se sont donc trompés en considérant cet

1) «*Etat de la dépense* faitte en l'extraordinaire des Menus plaisirs et affaires de la chambre du Roy, tant pour les Comédies françoises et italiennes qui ont estées jouez devant leurs Majestez à Versailles que pour les concerts qui ont stez donnez au dit Versailles pendant les quartiers de Juillet et d'Octobre de la présente année 1734. (Arch. nat., Menus plaisirs — O_1 2861.)

2) Somme de 13896 livres remboursée au Sr Tardif, et par lui payée aux Musiciens, Musiciennes et Symphonistes pour Récompenses à eux accordées par M le premier gentilhomme de la chambre, suivant les ordres de sa Majesté pour avoir assisté aux 61 concerts qui ont estéz executez chez la Reyne, tant à Versailles et à Marly qu'à Fontainebleau pendant la présente année 1734. — (Arch. nat. O_1 2861).

3) *Mercure*. — Mars 1735. — pp. 593, 594. —

ouvrage comme portant des traces de l'influence que Locatelli aurait exercée sur Leclair, puisqu'il n'était pas encore allé en Hollande, lorsqu'il le composa.

Leclair retrouvait à la musique du roi un violoniste qui rivalisait déjà avec lui au Concert Spirituel, Pierre Guignon; «il s'élevait, dit Daquin, au point de contrebalancer le célèbre Leclair», et Marpurg nous raconte une histoire assez curieuse sur le différend qui ne tarda pas à s'élever entre les deux artistes également jaloux de leur prééminence. Aucun d'eux ne voulait tenir l'emploi de 2e violon (Spielung der zweyten Geige)[1]. Ils convinrent alors de changer de place tous les mois, et Guignon, beau joueur, laissa Leclair prendre la 1ère place; mais, lorsque le mois fut écoulé, et que celui-ci dut, en vertu de la convention, passer au second rang, il préféra se retirer et abandonner son emploi[2]. L'incident s'est probablement déroulé en 1736, car Leclair figure encore parmi les Symphonistes de la musique du Roi sur *l'Etat de la France* de cette année, où son nom suit immédiatement celui de «Pierre Gignon» (sic), avec l'orthographe: «*Marie Le Clerc*». Il est regrettable qu'une lacune des Archives (les comptes des Menus plaisirs[3]) manquent pour les années 1735, 1736 et 1737), empêche de suivre Leclair à la musique royale de 1734 à 1736. En tout cas, les comptes de l'année 1738 ne portent plus trace de son nom[4]).

C'est sans doute vers 1736 ou 1737 que Leclair composa son œuvre VI: «Première Récréation de Musique pour 2 violons et la Basse continue», puis son œuvre VII comprenant 6 Concertos à 3 Violons, Alto et Basse, avec la Basse continue qu'il dédia à Chéron «maître de chapelle». Il l'appelle, dans sa lettre dédicatoire «mon cher ami» et «mon cher maître», et déclare modestement à l'égard de son ouvrage: «s'il s'y trouve quelques beautés, je les dois aux sçavantes leçons que j'ai reçues de vous»[5]).

A partir de 1736, le nom de Leclair cesse de figurer sur les programmes du Concert Spirituel; on joue souvent de ses œuvres, et de loin en loin ses élèves se produisent, mais le violoniste ne paraît plus comme exécutant; le 15 Août 1736 c'est un jeune homme de 17 ans qui exécute un de ses Concertos; le 8 Septembre 1739, Dupont en joue un

1) Ce membre de phrase a été mal traduit par Fétis qui parle de «chef des seconds violons» Marpurg. (F. W.) — *Historisch-kritische Beyträge* zur Aufnahme der Musik. — I. Band.

2) VII. — Nachricht von verschiedenen berühmten Violonisten und Flötenisten iziger Zeit zu Paris. — Berlin 1754. — pp. 466—467. —

3) *Etat de la France* — 1736. — Chez de Heuqueville Père. — Article III: De la chapelle-musique du Roy. — p. 101. Liste des Symphonistes.

4) Arch. nat. O_1 2863.

5) Lettre dédicatoire du 1er Livre de Concertos.

autre, et le 25 Décembre 1741 Petit se fait applaudir dans une Sonate à violon seul; quelque temps auparavant on avait été émerveillé d'entendre les jeunes Gaviniés et L'abbé interpréter en véritables virtuoses une de ses Sonates à 2 violons[1]).

Leclair, en sortant de la musique royale, n'avait pas tardé à quitter la France pour la Hollande où il était appelé à la Cour de la Princesse d'Orange[2]). La correspondance de Constantin Huyghens nous montre en quel honneur on tenait les musiciens français aux Pays-Bas, pendant le XVII[e] siècle. Cette faveur persistait encore au XVIII[e], bien qu'elle fût contrebalancée par l'influence italienne. Le célèbre Locatelli s'était fixé en Hollande où il publiait une grande partie de ses œuvres, et les biographes de Leclair racontent que, durant son voyage aux Pays-Bas, celui-ci approcha le fameux violoniste italien et lui demanda quelques conseils.

La cour de la Princesse d'Orange ne se tenait point à la Haye, mais bien à Leeuwarden, car la résidence de La Haye ne devint officielle qu'en 1747, époque de la restauration du Stathoudérat. C'est donc à Leeuwarden ou au château du Loo que se rendit Leclair, et la vie de cour y était fort simple. La princesse Anne, au dire du musicien, montrait un goût très vif pour la musique et avait «une connaissance profonde des principes de cet art»[3]). Protectrice de Haendel avant son mariage, elle organisait au Loo des concerts justement célèbres et elle accueillit d'autant plus favorablement l'ancien «ordinaire de la musique du Roi» qu'au dire d'un voyageur contemporain, la Hollande vers 1738 ne brillait pas d'un grand éclat musical et qu'on y souffrait fort de la pénurie d'artistes indigènes. «Peu d'entre les Hollandais, écrit M. de la Barre, ont attrappé un certain degré d'excellence .... Des concerts de temps en temps, des écoliers en ville, voilà tout ce qu'ils ont, et, du reste, point d'Opéra»[4]). Après avoir comblé le musicien d'attentions, la Princesse lui fit obtenir la Croix du Lion néerlandais[5]). Leclair a dédié à la Princesse d'Orange

---

1) *Mercure* — Août 1736 — p. 1913. — do. Septembre 1739 — p. 2085. — do. Décembre 1741. — p. 2744. — do. Septembre 1741. — p. 2092.

2) La Princesse d'Orange était la femme de Guillaume IV (Guillaume, Charles, Henri Frison) né le 1[er] Septembre 1711, mort Stathouder des Pays-Bas le 22 Octobre 1751). Guillaume IV avait épousé en 1734, la Princesse Anne fille de Georges II, roi d'Angleterre.

3) Lettre dédicatoire du 4[e] Livre de Sonates.

4) *Le Hollandois* — Lettres sur la Hollande ancienne et moderne par A. de la Barre de Beaumarchais — Francfort 1738. — Voir: Lettre XL, pp. 208—209. —

5) Supplément à la Lettre insérée dans le Mercure de Novembre sur feu M Leclair premier symphoniste du Roi — *Mercure* — Décembre 1764 — p. 206. — Ce détail a été reproduit par Beffara dans son «Dictionnaire de l'Académie royale de Musique».

son «4e Livre de Sonates» œuvre IX, après avoir donné un pendant à sa «Première recréation de Musique» (œuvre VIII).

De retour de son voyage artistique en Hollande, notre musicien ne tarda pas à être appelé auprès de l'Infant Don Philippe. Son 2e Livre de Concertos (œuvre X) est, en effet, dédié à ce prince, et, dans sa lettre dédicatoire, Leclair s'exprime de la façon suivante: «Plusieurs des pièces qu'il renferme ont déjà eu l'avantage d'avoir été honorées de votre approbation pendant le séjour que j'ai fait à la cour de votre Altesse Royale[1])». A travers le style courtisannesque usité en pareille matière percent des allusions aux triomphes que le musicien souhaite à l'Infant, et il semble, en raison des insinuations belliqueuses que contient sa lettre, qu'elle ait été écrite pendant la guerre de la Succession d'Autriche, alors que Don Philippe, à la tête d'une armée espagnole, recevait à Chambéry dont il faisait son séjour, le serment de fidélité des Savoyards. La cour dont parle Leclair nous paraît donc devoir être celle de Chambéry. Nous savons par ailleurs que Don Philippe aimait vivement la musique, et qu'il avait attiré de nombreux artistes dans la capitale de la Savoie; on peut lire, en effet, dans le Chansonnier de Maurepas la note suivante: «Ce Prince (Don Philippe) a fait venir à Chambéry, où il fait son séjour, l'Opéra avec tous les Acteurs et les Décorations qui étoient à Lion»[2]), assertion que confirme l'Evêque de Grenoble par sa lettre du 9 Novembre 1743 au Comte d'Argenson: «J'arrive de Chambéry .... Il y aura alternativement cet hiver Comédie, Concert et Assemblée»[3]). Don Philippe ne raffolait pas seulement de musique, mais était lui-même exécutant. Le Chevalier d'Havrincourt qui passa par Parme, alors que l'Infant en était devenu le duc, témoigne de ses dispositions musicales: «il jouait écrit-il, ci-devant du violoncelle, et toujours musique française; présentement il joue du pardessus de viole. Il se lève quelquefois dès 4 heures du matin, et, outre cela, il en joue encore plusieurs heures dans la journée»[4]). On le voit, Don Philippe appartenait à la catégorie des amateurs enragés, et Leclair dut être le bienvenu à sa cour. Son 2e Livre de Concertos nous semble donc pouvoir se placer vers 1744.

Quoiqu'il en soit, dès le mois de Janvier 1745, Leclair revenu à Paris

---

1) *2e Livre de Concertos.* œuvre X. — Lettre dédicatoire. Don Philippe avait épousé Elisabeth de France fille de Louis XV. Voir le Livre de Stryenski: *Le gendre de Louis XV*, et l'ouvrage de M. F. Mugnier: *Le Théâtre en Savoie* Paris 1887.

2) *Le Chansonnier de Maurepas* cite ironiquement «parmi les livres nouveaux de 1744»: «le Traité des Conquestes et Balets héroïques représentés à Chambéry avec des Décorations françoises.» (Ms. 12647 No. 11 et No. 13. vol. XXXII. fonds français).

3) De Vanet. — *Guerre de la Succession d'Autriche.* — Tome II. — p. 104—105. — in: *Annexes.*

4) *Mémoire du Duc de Luynes.* — Tome XI. — p. 217. — 218.

assiste le 28 de ce mois aux obsèques de sa belle-mère Louise-Anne Renard inhumée dans le cimetière de la paroisse St. Benoît[1]). Ses voyages, ses concerts, ses relations princières lui avaient procuré quelque aisance; ce qui le prouve, c'est qu'en Septembre 1745, il se constitue une rente viagère de 800 livres, grâce à la bienveillance que lui témoigne le gendre de son protecteur Bonnier, Mgr Michel, Ferdinand, d'Albert d'Ailly, Duc de Chaulnes. Le duc de Chaulnes avait épousé, en effet, Anne Joseph Bonnier de la Mosson, et la mesure dont Leclair se trouvait appelé à bénéficier n'était, en quelque sorte, que la continuation de la protection dont l'entourait la famille Bonnier. Ce fut le 9 Septembre 1745, par devant M. Caron, Notaire à Paris, que le duc et le duchesse de Chaulnes constituèrent au profit de J. M. Leclair une rente viagère de 800 livres. Cette constitution était faite moyennant la somme de 8000 livres que les constituants déclaraient avoir reçue du bénéficiaire «en louis d'argent et monnoye ayans cours»[2]). En même temps sa femme se constituait auprès des mêmes personnages une rente viagère de 500 livres après versement d'un capital de 5000 livres. Le 1er Février 1746, Leclair verse au duc et à la duchesse de Chaulnes un nouveau capital de 4000 livres producteur d'une autre rente de 400 livres payable à partir du 1er Janvier 1746. Il faisait ainsi un avantageux placement au taux de 10 %[3]).

La famille Bonnier n'était du reste pas la seule à témoigner sa sollicitude au musicien qui pouvait encore se prévaloir de l'amitié et de l'appui de M. Baron, Conseiller du Roy, Notaire, auquel il dédia son «2e Livre de Sonates à deux violons sans Basse». Nous trouvons une preuve évidente des secours matériels qu'il recevait de ce tabellion dans l'Inventaire dressé après son décès, le 13 Novembre 1764, au cours duquel sa veuve déclare, au nombre des dettes de la communauté, une

---

1) Le 28 Janvier 1745, acte d'inhumation de Louise-Anne Renard, âgée d'environ 84 ans, veuve de Sr Claude Roussel, graveur, en présence des Srs. Nicolas Roussel, officier d'offices et Jean-Baptiste Roussel, officier de maison ses fils, et de *Sr. Jean-Marie Leclair* musicien, son gendre, lesquels ont signé. — (Paroisse St. Benoit) — Herluison. p. 391. — Extraits des registres de l'Hôtel de Ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 Mai 1871.

2) *Constitution viagère du 9 Septbre* 1745. — Minutes de Me Caron, notaire à Paris. — La rente de 800 livres devait être prise sur le brevet de 400000 livres accordé par le roi au Duc de Chaulnes lors Duc de Picquigny, le 25 février 1735 sur la charge de la compagnie des Deux-cent chevaulégers de la garde du Roi, plus sur 35400 livres de rente d'une somme due à la Duchesse de Chaulnes par la succession de feu Joseph Bonnier, Baron de la Mosson, son frère, enfin sur les terres d'Echilly et Maucour sises en Picardie.

3) *Constitution viagère du 1er février 1746.* — Minutes de Me Caron.

somme de 500 livres «due aux enfants de feu M. Baron pour restant d'un billet» [1]).

En 1746, Leclair qui, jusque là, ne s'était appliqué qu'à la composition de la musique instrumentale, voulut s'essayer dans le genre dramatique. Il demanda un livret à M. d'Albaret, censeur royal [2]), et écrivit la tragédie lyrique de *Scylla et Glaucus*.

Dans la préface de cette tragédie, d'Albaret explique que les sujets du Prologue et du Drame sont tirés l'un et l'autre des Métamorphoses d'Ovide. On connaît la fable des Propétides, citoyennes d'Amathonte qui niaient la divinité de Vénus, et que la Déesse irritée changea en statues de pierre. Voici en deux mots le sujet de la pièce de d'Albaret: La nymphe Scylla demeure indifférente à l'amour du Dieu marin Glaucus; déséspéré de ses rigueurs, celui-ci prend le parti d'aller implorer le secours de la magicienne Circé qui ne tarde pas à s'enflammer pour l'amant malheureux. Les charmes de Circé font bientôt oublier à Glaucus les chaînes qui le rattachent à la froide Scylla, mais l'amant volage sait cependant s'arracher aux séductions de la magicienne, d'où fureur de celle-ci. Circé jure alors de se venger de Scylla, et, lorsque les deux amants enfin réunis s'abandonnent à leur bonheur, la magicienne entraîne la nymphe vers la mer où elle se précipite et se transforme en un rocher autour duquel aboient des monstres [3]).

Le sujet, on le voit, ne manque pas de mouvement, et la rivalité des deux femmes crée un terrain fertile en scènes susceptibles d'exciter l'invention musicale. Leclair profita habilement du canevas de d'Albaret, et, sans aller jusqu'à dire avec de Rozoi que «la partie harmonique de cet opéra ne le cède en rien aux plus beaux morceaux de Rameau», on ne souscrira pas davantage à l'appréciation sévère et injuste de Bernis et de Fontenai.

Le public de l'Académie royale fit à *Scylla et Glaucus* un accueil fort

---

1) *Inventaire Leclair.* — 13 Novembre 1764 — Minutes de Me Fourcault de Pavant. Cet inventaire est visé dans le Scellé apposé après le décès de Leclair par le Commissaire au Châtelet Thiot. (Arch. nat. Y 2514).

2) Durey de Noinville: «*Abrégé de la Vie des Poëtes et des Musiciens, qui ont donné des ouvrages pour l'Académie royale de Musique.*» T. I. p. 267. XLVII. — Le même: *Historie du Théâtre de l'Académie royale de Musique.* — Paris. 1757 et Beffara: *Dictionnaire alphabétique* des poètes et auteurs qui ont composé pour le Théâtre de l'Académie royale de Musique — Ms. —

3) Les paroles de *Scylla et Glaucus* ont été imprimées par Christophe Ballard dans le Tome XVIII de sa collection in-12⁰. — *Scylla et Glaucus*, Tragédie en 5 actes avec un prologue de M. d'Albaret — Musique de M. Leclair, représentée par l'Académie royale de Musique le Mardi 4 octobre 1746 — in-4⁰ Paris — de Lormel — dans: *Dictionnaire des Théâtres de Paris* — 1756. Tome V. pp. 102—103. — On avait vu, au début du siècle, un *Glaucus* de l'abbé de Calcavi mis en musique par un maître de clavecin appelé Cuvilier et qui avait échoué.

honorable, et applaudit vivement l'air de Glaucus (scène du Ier Acte entre Glaucus et Scylla): «Quand je vous vois, je languis, je soupire» dont il goûta le charme mélancolique[1]). Il en fut de même pour la 1ère scène du IVe Acte: «Reviens ingrat mais cher amant». La «Magie» de Circé recueillit tous les suffrages: «M. le Clair a montré içi l'étendue de ses talents, déclare le Mercure. Cette magie a été trouvée fort belle et il n'y a eu qu'une voix»[2]). On raffolait alors des épisodes descriptifs, et, sans atteindre à l'ingéniosité dont Rameau faisait montre à cet égard, Leclair eut des trouvailles piquantes et pittoresques dans la musette et les airs champêtres du Ier Acte et dans les incantations de Circé. Le violoniste se révèle du reste au cours du «Tonnerre» du Prologue, du Chœur du IIIe Acte (Scène 3, p. 73 de la partition) accompagné de triolets rapides, du 2e Air de Démons en mi♭ (IVe Acte, Scène 5), etc. La déclamation est généralement simple et expressive, mais ne va pas sans quelque monotonie et n'atteint jamais à la profondeur et à la justesse d'accent dramatique que Rameau avait révélées dans *Hippolyte et Aricie* et *Castor et Pollux.*

Leclair n'eut pas à se plaindre de l'interprétation de son œuvre, car la distribution en fut faite aux artistes les plus en vogue de l'Académie royale. C'était Melle Fel qui chantait le rôle de Scylla; Jelyotte remplissait le rôle de Glaucus, Lamare, La Tour et Albert interprétaient les personnages secondaires. On avait tout spécialement soigné la partie chorégraphique, et le public voyait paraître au Ier Acte La Camargo et Dumoulin, au IIe Acte le fameux Dupré, au IIIe Melle Dallemand, enfin au Ve derechef la radieuse Camargo[3]). Nous en sommes réduits, pour estimer le temps que *Scylla et Glaucus* conserva l'affiche, aux assertions assez contestables de Beffara qui prétend qu'on continua jusqu'au 15 Novembre 1746 exclusivement, après quoi, on reprit le *Persée* de Quinault et Lully[4]).

Beffara ajoute que l'Académie joignit à la pièce de Leclair, mais seulement pendant quelques représentations en Novembre, une pantomime nouvelle intitulée: *Un Jardinier et une Jardinière.* Comme les comptes de l'Opéra manquent depuis la fin de Mars 1744 jusqu'à la fin d'Août 1750, il est impossible d'être renseigné sur les recettes réalisées par *Scylla et Glaucus* qui ne fut du reste jamais repris.

L'œuvre était dédiée à la Comtesse de la Mark, «femme dont l'esprit, le

---

1) Cet «air» a paru noté dans le Mercure de Novembre 1746. — pp. 116—117.

2) *Mercure.* — Octobre 1746. —

3) *Dictionnaire des Théâtres de Paris.* — Tome V. pp. 102—103.

4) Le «*Persée*» de Lully avait été donné pour la 1ère fois le Vendredi 17 avril 1682 le renseignement de Beffara est confirmé par le «Catalogue alphabétique des Opéras» de *l'Histoire du Théâtre de l'Opéra en France.* — Tome II — Page 190 — Paris 1753.

nom et les connaissances assurent à l'ouvrage une célébrité dont elle-même s'est rendue digne par l'accueil qu'elle a fait aux beaux arts»[1]. Dans sa lettre dédicatoire, Leclair, s'étend sur le goût et les connaissances de la comtesse que de Luynes nous dépeint sous les traits d'une femme «grande et assez grasse, de visage agréable» qui «jouait supérieurement du clavecin, et comme les plus grands maîtres»[2]. Il y avait chez elle des séances d'opéra, car à son talent de claveciniste elle joignait les mérites d'une chanteuse excellente. Son mari s'escrimait sur la basse de viole et réunissait fréquemment une troupe d'amateurs, tant chanteurs qu'instrumentistes, parmi lesquels se remarquaient la duchesse de Brancas, les duc d'Ayen et d'Antin et une bonne basse taille appelé M. de la Salle. Royer remplissait chez le Comte de la Mark les fonctions de chef d'orchestre[3].

L'opéra de *Scylla et Glaucus* porte le No. d'œuvre XI; il fut suivi par le «2e Livre de Sonates à 2 violons sans Basse» (œuvre XII), et par les «Ouvertures et Sonates en trio» (œuvre XIII) dédiées à M. Doublet, Secrétaire du cabinet du roi, bon musicien qui avait accordé son amitié à Leclair. Le succès que les Sonates à violon seul et à 2 violons remportaient auprès du public avait engagé leur auteur à les arranger en Trios; il en avait fait le recueil qui constitue l'œuvre XIII, et y avait joint l'ouverture de Scylla et Glaucus «peu connue affirme-t-il, à cause de l'embarras qu'il doit y avoir à l'exécuter»[4]. C'est vers 1748 qu'un grand seigneur mélomane, le duc de Gramont, qui possédait dans sa villa de Puteaux un théâtre très fréquenté par la haute société, pensionna Leclair comme premier violon de son orchestre. Violoniste lui-même, le duc de Gramont, avait travaillé avec notre musicien qu'il connaissait depuis fort longtemps, ainsi que le prouve la lettre qu'il écrivit au Lieutenant de police après l'assassinat de Leclair[5].

Nous voyons, en effet, Leclair signer en 1749 et 1750 des ouvrages destinés au théâtre de Puteaux, et prendre le titre de: «Ier violon de Mr le Duc de Gramont». C'est ainsi que le 19 Juin 1749 on représente à

---

1) *Eloge de le Clair* — (Loc. cit.).

2) *Mémoires du Duc de Luynes.* — Tome V. p. 386. — Marie-Anne-Françoise de Noailles, fille de feu le Maréchal Duc de Noailles, était née le 12 Janvier 1719, et avait épousé en avril 1744 Louis-Engilbert, né le 21 Décembre 1701, fils de Louis-Pierre de la Mark qui, de 1739 à 1741, avait été ambassadeur de France près la cour d'Espagne. —

3) — *ibid.* —

4) *Avertissement de l'auteur* pour les «Ouvertures et Sonates en Trio pour deux violons avec la Basse continue», composées par M. Leclair, L'aîné, gravées par Mme son Epouse, Dédiées à Mr Doublet, Secrétaire du Cabinet du Roy. — œuvre XIII.

5) Lettre du Duc de Gramont du 6 Novembre 1764 — (Arch. de la Bastille. 10. 068. — Arsenal).

Puteaux une Comédie en un acte, intitulée le *Danger des Epreuves*, dont le divertissement a été écrit par Leclair. Ce divertissement comprenait une série de chœurs, d'airs et d'ariettes entrecoupés de danses[1]. En Février 1750, notre musicien compose la 2e entrée des *Amusements lyriques*, ballet, intitulée: *Apollon et Climène*, paroles de M. de Senneterre. L'entrée comprenait trois personnages principaux, Apollon, Atlas et Climène, et des personnages secondaires, chantants et dansants, bergers et bergères, divinités des sphères célestes etc.[2]. On voit que, vers la fin de sa vie, car il avait alors 60 ans, Leclair reprenait les occupations de sa jeunesse et composait à nouveau des entrées et divertissements comme jadis à Turin. Au service du duc de Gramont, il paraît être repris d'une véritable fièvre d'activité, puisque son biographe de Rozoi cite encore un divertissement de lui pour «*la Provençale*», diverses ariettes et deux arrangements partiels du *Ballet des Arts*[3] et du *Ballet des Saisons*[4]. Pour ces arrangements si fort à la mode au XVIIIe siècle, Leclair aurait travaillé en collaboration de Naudé, ce chanteur auquel on doit d'innombrables recueils «d'airs sérieux et à boire, mêlés de brunettes et d'ariettes», l'auteur mignard et applaudi de «Rossignols trop heureux» et du «Langage des Soupirs».

L'acte de *Pygmalion* du *Ballet des Arts* avait déjà été refait entièrement par Rameau. M. de Gramont fit entreprendre à Leclair un travail analogue pour les 4 autres actes et, selon de Rozoi, le musicien «épuisa son génie et ses connaissances» dans celui de la *Peinture*[5].

---

1) *Le Danger des Epreuves*. Comédie en un acte (avec un divertissement), représentée pour la première fois, sur le théâtre de Puteaux, le 19 Juin 1749 — Paroles de M. de la XXX. et le Divertissement de musique composé par M. Leclair, premier violon de la Musique de M. le Duc de Gramont. — (Archives de M. le duc de Gramont). — Antoine, Antonin de Gramont né le 19 avril 1722, Colonel du Régt de Bourbonnais Infanterie en 1740; Brigadier le 1er Mai 1745, devenu Duc de Gramont et pair de France le 11 Mai 1745 par la mort de son père; il avait épousé: 1°) le 2 Mars 1739, Marie-Louise-Victoire de Gramont, sa cousine. 2°) le 16 août 1759, Béatrix de Choiseul-Stainville, Chanoinesse de Remiremont, née à Lunéville en 1730, femme d'une rare intelligence qui périt sur l'échafaud en 1794. 3°) une delle du Merle. —

2) *Amusements lyriques*, ballet représenté à Puteaux en février 1750. — 1ère Entrée. Apollon et Themyre, paroles de M. Laujon, musique de Levasseur. 2e Entrée. Apollon et Climène, paroles de M. XXX. musique de *M. Leclair*. 3e Entrée: le Bal militaire. paroles de M. Roy. musique de M. Martin (archives Gramont); le ballet d'Apollon et Climène a été signalé parmi les œuvres de Leclair par M. A. Pougin dans son Supplément de Fétis.

3) *Le Triomphe des Arts*. — Ballet à 5 entrées représenté pour la 1ère fois le 16 Mai 1700. Poème de la Motte, musique de Michel de la Barre.

4) *Le Ballet des Saisons* — Ballet à 4 entrées, représenté pour la 1ère fois en octobre 1695. — Poème de l'Abbé Pic, musique de Colasse.

5) De Rozoi — Loc. cit.

Entre-temps, Leclair devenait propriétaire, et achetait le 18 Novembre 1758, pour une somme de 2600 livres, une maison sise à la Courtille, hors la porte du Temple, rue de Carême-prenant, qui appartenait en indivision aux frères de la Rivoire, dont l'aîné, Pierre Denis, remplissait les fonctions de Procureur au Châtelet de Paris. Cette maison comprenait un rez de chaussée, deux étages et un jardin clos de murs, et elle était en la censive des Religieux de St. Martin des Champs auxquels elle acquittait divers droits seigneuriaux. A cette époque Leclair faisait élection de domicile rue Taranne, paroisse St. Sulpice [1]).

Si l'on jette les yeux sur le plan de Paris de Deharme, par exemple [2]), on remarque, au Sud de l'hôpital St. Louis, dans le marais dit de la Courtille, actuellement desséché et réduit au Canal St. Martin, une rue sinueuse partant de celle de l'Hôpital St. Louis, pour aboutir rue du Faubourg du Temple, en face de la Croix Faubin. C'est la rue de Carême-prenant qui traverse des bas-fonds semés de jardins, découpés de ruelles tortueuses et de culs de sac.

La maison achetée par Leclair aux frères de la Rivoire était donc située en plein faubourg, en dehors de la deuxième barrière du Temple. Le musicien y vivait seul, sans aucun domestique, pendant que sa femme s'était installée dans «le large de la rue du Four St. Germain, dans la maison de Mr Chavagnac, maître maçon»; car la mésintelligence régnait dans le ménage, et le duc de Gramont, au dire de de Rozoi, n'était pas sans appréhensions sur les dangers que courait son pensionnaire en ce lieu écarté. «Il semble, écrit-il, que l'amitié ait des pressentimens. Celle de M. le Duc de Gramont pour Leclair, *je me sers de ses expressions*, en eut d'affreux; il lui offrit mille fois un logement chez lui et l'avait déterminé à l'accepter, quand il fut assassiné» [3]). Notre musicien travaillait alors à refaire la musique de la tragédie *d'Arion* de Fuzelier et Matho; c'était un vieillard vigoureux qui, à 67 ans, exécutait encore avec un entrain étonnant et savait communiquer à l'orchestre toute sa verve. «La surveille de sa mort, raconte son biographe, il apporta à M. le Duc de Gramont un morceau de musique plein de feu et d'enthousiasme.» Une fin mystérieuse et tragique devait clore la vie si bien remplie du vieux maître.

1) *Acte de vente* du 18 Novembre 1758. — Minutes Baron. Notaire à Paris.

2) Le plan de Deharme a été révisé en 1766. — Voir aussi: Description de la ville et des Fauxbourgs de Paris en 20 planches, par Jean de la Caille — Imprimeur de la Police — 1714, Planche 11. La rue Bichat actuelle et le passage du Corbeau (10e Arrt) empruntent à peu près la direction et l'emplacement de la rue de Carême-prenant.

3) *Mercure* — Novembre 1764. — Loc. cit. Arion fut représenté pour la 1ère fois le 10 avril 1714 et tomba rapidement. — Voir à ce propos les frères Parfaict, Bibl. nat. Ms 12355.

Le 23 Octobre 1764, de grand matin, un jardinier nommé Bourgeois qui demeurait rue de Carême-prenant, remarquait en passant que la porte de la maison de Leclair était ouverte; presqu'au même moment survenait Jacques Paysant, le jardinier du musicien, et tous deux, ayant aperçu le chapeau et la perruque de Leclair gisant dans le jardin, s'en allèrent, par une mesure de précaution assez singulière, quérir des témoins pour pénétrer dans la maison. Quelques voisins s'assemblent, on entre chez le musicien, et on le trouve étendu et immobile dans son vestibule. Effrayés, les témoins s'empressent de fermer la porte à clef, et Paysant court avertir Mme Leclair et son gendre le peintre Quenet[1]). Une heure après, Melle Nigotte Petitbois, filleule de Mme Leclair, après avoir prévenu la police en la personne du Commissaire au Châtelet Thiot[2]), arrivait sur les lieux accompagnée d'un avocat à la Cour appelé Godard.

J. M. Leclair était couché sur le dos, et revêtu de ses vêtements tout maculés de sang. Il avait été frappé de trois blessures faites «au moyen d'un instrument pointu», l'une sur le haut du mamelon gauche, l'autre, au bas de l'estomac du côté droit, et la troisième sur le milieu de la poitrine. A côté du corps gisaient divers objets qui semblaient avoir été rassemblés avec intention, un chapeau, un livre intitulé «l'Elite des bons mots», du papier à musique, et un couteau de chasse ne présentant pas de traces de sang. Leclair portait le ceinturon de ce couteau, et il était évident que l'assassin avait imaginé ainsi toute une mise en scène[3]). L'examen du cadavre fait par le Sr. Pierre Charles, Maître en chirurgie relatait du reste des «equimozes» dans la partie lombaire, puis à la lèvre supérieure et inférieure et à l'os maxillaire, ce qui prouvait que Leclair avait lutté avec son assassin qui l'avait ensuite couché sur le dos.[4]). Ces premières constatations faites, la police ouvrit immédiatement son enquête, et pendant que le Commissaire Thiot commençait l'interrogatoire des voisins, l'Inspecteur Hubert Receveur se livrait de son côté à une information dont il adressait le 1er Novembre 1764 les conclusions au Lieutenant de police[5]).

1) De son mariage avec Louise Roussel, Leclair n'avait eu qu'une fille, Louise Leclair mariée à Louis Quenet, peintre de l'Académie royale de St Luc, demeurant rue de la Montagne Ste Geneviève. — (Scellé Leclair 23 8bre 1764. — Arch. nat. Y 13773.)

2) Le Commissaire au Châtelet Thiot avait pour département le quartier St Germain des Prés — (Almanach royal de 1764.)

3) Procès-verbal et Information au sujet de l'assassinat du Sr Leclair. — Papiers du Commissaire Thiot. — 23 octobre 1764. — Archives nat^les^ Y. 13773.

4) Procès-verbal d'examen du cadavre du Sr. Leclerc. — Le 12 Décembre 1764, le chirurgien Charles reconnaissait avoir reçu pour la visite du cadavre une somme de 6 livres. Le 24 Octobre 1764 le Chirurgien au Châtelet de Leurye faisait une contre-visite et délivrait le permis d'inhumer (Arch. nat. Y. 13773).

5) Information du Sr Receveur. (Archives de la Bastille. Liasse. 10. 068. — Bibl. de l'Arsenal.)

Bien que laissé en liberté, le jardinier Jacques Paysant par ses réponses ambiguës et son bavardage avait paru suspect. C'était, au demeurant, un assez mauvais sujet; comme on n'avait pas trouvé de montre sur le cadavre de Leclair, Paysant prétendait que son maître n'en possédait pas depuis 18 mois, alors que le tenancier d'un billard chez lequel le musicien s'était rendu le soir du crime soutenait lui avoir vu tirer sa montre vers 9h$^3/_4$. Paysant mentait encore en racontant les diverses péripéties de la découverte du corps; il assurait avoir aperçu la porte du jardin ouverte à 6h du matin, tandis que des témoins affirmaient que Bourgeois et Paysant étaient venus les réveiller à 4h$^1/_2$ du matin pour leur faire constater ce fait. De plus, la maîtresse de Paysant aurait avoué à une femme Laborgne que son amant qui prétendait être rentré chez lui le soir de l'assassinat à 7h$^1/_2$, n'était rentré en réalité qu'à 10h$^1/_2$. Enfin, le jour de l'enterrement de Leclair, Paysant ne s'était point montré, et son frère, durant la cérémonie, avait une attitude singulière en cherchant à surprendre les conversations des assistants, conversations assez compromettantes pour le jardinier, puisqu'une femme du quartier aurait crié, au moment de la levée du corps: «M. Paysant a dit qu'il en ferait autant à mon mari»[1]).

La perquisition opérée au logis de Leclair à la requête du Procureur du Roi, le 29 octobre 1764, ne découvrit nulle part de traces de vol ou d'effraction; on trouva 4 louis d'or de 24 livres et 2 louis $^1/_2$ en écus de 6 francs dans le tiroir d'une commode, ce qui semblait devoir faire écarter l'hypothèse du vol comme mobile du crime.

Si Paysant ne paraissait pas à l'abri de tout soupçon, un autre personnage, le nommé François Guillaume Vial, propre neveu de Leclair, attirait sur lui de façon beaucoup plus précise, l'attention de la police. Ce Vial était un homme d'une quarantaine d'années, de caractère fantasque et vindicatif, fils de Françoise Leclair et d'Antoine Vial[2]). Musicien lui-même, il était arrivé à Paris vers 1750[3]) et persécutait son oncle afin que celui-ci le fit entrer au service du duc de Gramont. Parmi les lettres trouvées chez Leclair lors de la perquisition du 29 octobre, Rece-

1) Papiers du Commissaire Thiot. Le dossier comprend 5 pièces: 1°) Procès-verbal et information du 23 8bre. 2°) Scellé du 23 8bre enregistré le 27 (Arch. nat. Y. 5214). 3°) Procès-verbal de perquisition en la maison du Sr Leclerc. 29 8bre 1764. 4°) Information au sujet de l'assassinat du Sr Leclair, musicien, 7, 10, 13, 14 9bre 1764. 5°) Continuation d'Information. 21 9bre et autres jours 1764.

2) Le 12 octobre 1722, Mariage du Sr Antoine Vial, veuf, époux d'une part, et Delle Françoise Leclair, fille du Sr Antoine Leclair, maître ouvrier en soye, et dame Benoite Ferrier. (Registres paroissiaux de l'église St Paul à Lyon).

3) Vial figure comme témoin à Lyon, le 25 Janvier 1748 au mariage de son autre oncle. J. M. le second avec Delle Susanne Grus De la Chênée. — (Registres paroissiaux de St Pierre et St Saturnin. Vol. 621).

veur en relève quatre dans lesquelles Vial demande pardon à son oncle des offenses graves qu'il lui a faites. En outre, les paroles qu'il prononce après l'assassinat, ses réticences et ses mensonges le rendent extrêmement suspect. Il déclare au chirurgien Charles «que son oncle lui a fait plusieurs injustices et avait refusé de l'introduire chez le duc de Gramont», il raconte à un cavalier du guet que Leclair «n'avait enfin que ce qu'il méritait, ayant toujours vécu comme un loup», que «c'était un homme singulier qui ne voulait voir personne de sa famille, et qu'il n'avait jamais voulu lui faire avoir de pratiques ni le protéger». Il ajoutait que, son oncle étant mort «il allait, Dieu merci, avoir ses pratiques», paroles qui prouvent bien les sentiments de jalousie qu'il nourrissait à l'égard de Leclair. Quand le cavalier Tétart lui propose d'aller voir le cadavre, Vial refuse, alléguant «qu'il scavoit bien comme il était, qu'il arrivait de Conflans ou il était allé voir l'Archevêque, et qu'heureusement pour lui il n'était pas à Paris lors de l'assassinat de son oncle, car on aurait peut-être dit qu'il en était l'auteur». Or l'alibi de Vial était de pure invention, et l'Inspecteur Receveur, après avoir fait à Conflans une enquête minutieuse[1]), concluait que Vial avait menti impudemment, car non seulement il ne connaissait pas l'Archevêque, mais il était absolument inconnu de tout le monde dans cette localité. En outre, une femme Clause se souvenait d'avoir vu le soir du crime un individu vêtu de vêtements sombres qui se tenait immobile à côté du mur de Leclair, et dont l'attitude l'effraya. Le signalement de cet individu ressemblait à celui de Vial.

L'opinion de la police était que l'assassinat n'avait point été commis par des voleurs de profession, mais plutôt par des envieux et des concurrents artistiques. Quoique la montre de Leclair eût été volée, il y avait lieu de présumer qu'on ne l'avait fait que pour donner le change. «Le neveu, écrivait Receveur, me semble mériter attention; un tremblement et une agitation étonnante qui l'a fait remarquer le jour de l'enterrement par des gens que j'y avais ainsi que par d'autres, joints aux circonstances contre lui expliquées dans les informations ci-dessus, me le rendent fort suspect. Je me suis monté pour l'éclaircir à fond. Je sais qu'il est fort avant dans les bonnes grâces de la veuve, ce qui m'autorise à étendre mes réflexions sur elle»[2]). En résumé, en supposant Vial coupable du crime, il pouvait avoir des complices parmi les jardiniers Paysant et Bourgeois qui auraient bien pu se charger de l'opération du vol de la montre. Les charges relevées contre Vial et Paysant ne parurent

---

1) Lettre du Sr Receveur au Lieutenant de police du 2 Novembre 1764. — Arch. de la Bastille. Loc. cit. L'Archevêque était Mgr Christophe de Beaumont. (Almanach royal de 1764).

2) Recueil d'Informations faites à l'occasion de l'assassinat de M le Clerc — 31 octobre 1764. Archives de la Bastille. Loc. cit.

cependant pas assez précises pour motiver leur arrestation, et l'affaire fut classée. Dans le public, l'opinion générale se rangea à l'hypothèse d'un vol suivi d'assassinat. «Comme on le soupçonnait à son aise, disent les Affiches, il y a bien de l'apparence que les assassins sont des voleurs»[1]).

Le service funèbre de Leclair fut célébré aux Feuillants de la rue St. Honoré par les soins de l'Académie royale de Musique, et le musicien fut inhumé dans le cimetière de sa paroisse, l'Eglise St. Laurent[2]).

La communauté des époux Leclair était assez obérée au moment de la mort du violoniste; elle devait plus de 3000 livres au Sr. Lemoyne, maître maçon et à divers fournisseurs[3]). Ce fut donc à grand' peine que la vente des effets de Leclair, effectuée les 26 et 27 novembre 1764, vente qui produisit un peu plus de 2000 livres, parvint à désintéresser les créanciers. On relève parmi les objets vendus une épinette, deux violons, deux pupitres, un paquet de «parolles d'opéra« et de la Musique imprimée et gravée[4]).

Ainsi mourut l'homme dont l'influence sur notre école de violon devait être si considérable. Au dire de ses contemporains, il était sérieux, pensif, et n'aimait point le grand monde. Artiste modeste et sincère, il savait se rendre aux critiques qu'on lui adressait sur ses ouvrages; il les retouchait volontiers «s'il croyait qu'un meilleur avis lui eût découvert des beautés qu'il n'avait point saisies»[5]). Il paraît avoir été de caractère un peu mélancolique et solitaire, et sa musique reflète fréquemment un je ne sais quoi de triste et de hautain. Leclair avait l'esprit cultivé, et sa bibliothèque, inventoriée le 13 Novembre 1764, nous révèle ses lectures favorites: l'Histoire ancienne de Rollin, les Métamorphoses d'Ovide (sans doute à cause de Scylla et Glaucus), le Télémaque, les œuvres de Molière, les «Spectacles de la Nature» de M. Pluche, Virgile, le Paradis perdu de Milton, et enfin «l'Elite des bons Mots» recueil de facéties que, par une ironie macabre, on avait déposé à côté de son cadavre[6]).

Après la mort de son mari, Mme Leclair publia 2 œuvres posthumes, Un Trio pour 2 violons et la Basse (œuv. XIV) et une Sonate à violon seul et la Basse (œuv. XV). Le peintre Alexis Loir[7]) a fait le portrait

1) Affiches, Annonces et Avis divers du 31 octobre 1764.

2) Note marginale apposée le 29 Mai 1772 sur l'Acte constitutif de rente viagère du 9 Septembre 1745.

3) Inventaire Leclair — 13 Novembre 1764. — Minutes de Me Fourcault de Pavant.

4) Inventaire Leclair — Loc. cit., et Vente d'effets de feu Leclair Compositeur, Affiches annonces et avis divers. — 26 Novembre 1764.

5) De Rozoi. Lettre à l'auteur du Mercure. — Loc. cit.

6) Inventaire Leclair.

7) Alexis Loir, Peintre et Sculpteur, né à Paris en 1712, mort de cette même ville le 18 Août 1785, agréé à l'Académie le 30 avril 1746. — Reçu Académicien le 27 février 1749. — (Dictionnaire de Bellier de la Chavignerie).

du musicien qui fut gravé par François, et dont il existe 2 répliques au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale; Leclair y est représenté tourné à droite, mais le visage presque de face; l'ovale est plein, avec les yeux très grands et remplis d'intelligence, les sourcils relevés et le front haut. Le musicien tient une Sonate de la main droite. Au bas du cadre, et dans une rocaille, le soleil darde ses rayons sur une lyre, et une devise latine «frater fratri offerebat» énonce un jeu de mots sur le nom de Leclair.

Emanuel Aloys Förster

von

Karl Weigl.

(Wien.)

Emanuel Aloys Förster (auch Forster) wurde am 26. Januar 1748 zu Niedersteine bei Glatz in preußisch Schlesien geboren[1]). Von Verwandten und Nachkommen Förster's ist in seinem Geburtsorte nichts bekannt; auch über seine Eltern ist nichts näheres zu erfahren, nur, daß sein Vater Verwalter in einer Wirtschaftskanzlei war[2]). Förster komponierte schon in frühester Jugend mehrere Konzerte und viele Sonaten bloß nach seinem richtigen musikalischen Gehör. Erst später gelangte er zu einem theoretischen Werk von Phil. Em. Bach (wahrscheinlich »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«), welches er abschrieb. Nachdem er die lateinischen Schulen vollendet hatte, kam er zu seinem Vater in die Wirtschaftskanzlei, wo er einige Jahre blieb. Von dort wurde er in die preußische Armee berufen und machte die letzten zwei Jahre des siebenjährigen Krieges als Hoboist im Fouquet'schen Regiment mit. Nachdem er seinen Abschied erhalten hatte, begab er sich (ca. 1763) nach Mittewalde (Grafschaft Glatz in Schlesien), wo er bei dem damals berühmten Organisten Joh. Georg (auch Franz) Pausewang in vertrautem Umgange lebte und Unterricht genoß.

Pausewang war ein Schüler Seeger's in Prag, welchen er bisweilen vertreten haben soll. Sein Orgelspiel wird als majestätisch und ideenreich, seine Präludien als gewählt, durchdacht und immer neu gerühmt. In Handschriften wurden Messen und andre Kirchenmusik von ihm bekannt. Ein Lied (»Morgenlied eines Schulmeisters«) erschien im Druck. Außerdem verlegte Pausewang auch Sonaten und Variationen für das Klavier, und zwar (wie es in der Ankündigung der »Wiener Zeitung« vom 11. Februar 1801 heißt) im Pleyel'schen Geschmack geschrieben. Pausewang arbeitete auch mit gründlichem Fleiß an einer Generalbaßschule[3]) mit auserlesenen Beispielen. In späteren Jahren beschäftigte er sich viel mit Kanonik und namentlich mit der gleichschwebenden Temperatur und der mathematischen Berechnung der Schwingungsverhältnisse; davon erschien aber nichts in der Öffentlichkeit.

---

1) Nach seiner eigenen Angabe in den Akten der Tonkünstlersocietät. Jetzt im Archiv des Witwen- und Waisenvereines Haydn befindlich.

2) Darüber und über das folgende, vergl. Gräfer und Czikann, österr. National-Encyclopädie (Wien 1835, Fried. Beck), C. J. Hoffmann, die Tonkünstler Schlesiens (Breslau 1830, P. G. Aderholz), Cosmaly und Carlo (Schlesisches Tonkünstler-Lexikon).

3) C. J. Hoffmann sagt: »Einer seiner Schüler hat diese, ohne den wahren Autor dankbar zu nennen, gemeinnütziger zu machen gesucht.«

Pausewang's Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Von diesem Manne also erhielt Förster als etwa 16 jähriger Jüngling seinen ersten geregelten Unterricht in Klavier und Theorie. Daß dieser kein einseitiger gewesen sein kann, ist durch die vielfachen Anlagen des Lehrers verbürgt. Wahrscheinlich hat Pausewang seinen Schüler schon damals mit der Wiener Kammermusik bekannt gemacht, gewiß aber lehrte er ihn Phil. Em. Bach kennen. Seine Art den Generalbaß zu lehren und seine Beispiele mögen Förster in Wien zum Unterricht Anregung geboten haben, vielleicht auch später bei Abfassung seiner Generalbaßschule.

Wie lange Förster in Mittewalde blieb, ist unbekannt, ebenso wohin er sich von dort begab. Mehrere Umstände sprechen dafür, daß er sich einige Zeit in Prag aufgehalten hat[1]), u. zw. erstens, daß er noch lange in buchhändlerischer Verbindung mit Prag stand[2]), zweitens der Name seiner Frau, einer gebürtigen Rečzka[3]). Möglich ist es, daß Förster in Prag bei Verwandten Aufnahme fand und auf den Rat, oder sogar auf Empfehlung seines Lehrers bei Seeger seine musikalischen Studien fortsetzte. Aus dieser Zeit dürften seine ersten noch existierenden Kompositionen, die Sonaten für Klavier und Violine, seine Konzerte für Klavier, Hoboe und Violine und seine Symphonien stammen, von denen sich bezeichnender Weise in Wien nur ein Klavierkonzert befindet; sie kommen für seine späteren Arbeiten gar nicht in Betracht, da sie, ausgenommen etwa das Wiener Stück, ganz unreif und auf dem Standpunkte der vor Haydn'schen Kompositionen (in der Art der Mannheimer Meister) stehend minderwertig sind.

1776 zog Förster nach Wien[4]), wohin ihn gleich wie viele andre junge Musiker aus den Sudetenländern die glänzenden materiellen Aussichten, ebenso wie das unvergleichliche musikalische Leben und Treiben gelockt haben mögen. Hier erwarb er sich bald einen Ruf als guter Lehrer des Klavierspieles und der Theorie, und da er Violine und Viola in gleicher Weise beherrschte[5]), konnte es ihm auch an Einladungen zur Kammermusik nicht fehlen. Mozart, der sich 1781 in Wien endgiltig niederließ, schätzte Förster sehr und soll folgenden Ausspruch über ihn getan haben[6]): »Die Wiener wissen gar nicht, was für eine Perle sie

1) Gottfried Joh. Dlabačz, sein Zeitgenosse, sagt (»Allgemeines hist. Künstlerlexikon«), daß Förster in Prag studiert habe. — Dlabačz (von dem es wahrscheinlich Fétis übernommen hat), ist aber in allen übrigen Punkten betreffs Förster unzuverlässig; so verlegt er seinen Geburtsort nach Böhmen um das Jahr 1757.

2) Vgl. op. 14, Fugen, Präludien und Generalbaßschule.

3) Vgl. die Sperrsakte im landesgerichtlichen Archiv.

4) Nach Gräfer und Czikann. In Wien ist darüber nichts zu erfahren.

5) Aus einer kurzen Biographie Förster's in der Wiener allgem. Musikzeitung (Aug. Schmidt, Wien 1841, No. 122 Seite 493), gezeichnet A. Hackl; näheres darüber weiter unten.

an Förster haben.« Eine Frucht des persönlichen Verkehrs mit Mozart mag Förster's Arrangement von dessen Phantasie und Sonate C-moll für Streichtrio gewesen sein, die nur einmal handschriftlich erhalten ist.

In der Öffentlichkeit erscheint Förster's Name zum erstenmal im ersten Verlagsverzeichnis[1]) der Wiener Komponisten und Verleger F. A. Hoffmeister, »Wollzeile 803 neben dem Schwibbogen«, welches in der Wiener Zeitung vom Januar 1884 erschien. Dort stehen neben andern Musikalien auch: »Förster, A. 8 Variationen Pianoforte 30 X«. Dies sind die 8 Variationen über ein eigenes Thema (A-dur), welche in der Dresdner königl. Bibliothek liegen.

Da die Verlagsverzeichnisse der folgenden Jahre fehlen, die Wiener Zeitung aber in dieser Zeit Musikalienanzeigen nur sehr spärlich oder gar nicht enthält, ist auf diese Art nicht festzustellen, was in den nächsten Jahren von Förster erschienen ist. Wenn er überhaupt etwas veröffentlicht hat, dürften es nur Variationen, Rondos und andere Klavierstücke im Modegeschmack gewesen sein, deren Ertrag ihm zum Lebensunterhalt dienen mußte.

Förster's op. 1 erschien erst 1791, zugleich op. 2 wieder bei Hoffmeister; gleichzeitig auch 2 Rondos für Pianoforte. Ein paar Monate später ein Duett für Pianoforte und Flöte. Op. 3 und 4 fehlen merkwürdigerweise vollständig. Darauf folgt eine zweijährige Pause bis zum Erscheinen seines nächsten Opus.

Überhaupt scheint es Förster nicht so sehr um den Verlag zu tun gewesen zu sein, denn er erreichte trotz seines hohen Alters nur eine Zahl von 26 opera; abgesehen von den ohne Opuszahl erschienenen Kompositionen, die aber weniger in Betracht kommen, erscheint das als verschwindend wenig, wenn man damit die Zahl der Werke eines Pleyel, Kozeluch, Hoffmeister und viele anderer Wiener Größen jener Zeit vergleicht, welche in den unglaublichsten Mengen Kammermusik veröffentlichten und über 100 opera aufzuweisen hatten. Teilweise mag dies wohl auf den größeren künstlerischen Ernst Förster's zurückzuführen sein, auf seine größere Gewissenhaftigkeit im Arbeiten, die ihn vor den Komponisten des Tages auszeichnete; gewiß hat er aber einiges (wie seine 12 Lieder, die Generalbaßlehre und andres) auf eigene Kosten stechen lassen oder doch selbst verkauft, und wie damals viele junge Komponisten fertige Kompositionen an einen bestimmten Kreis von Abnehmern und Gönnern in Handschrift zur Aufführung übergeben. Diese Vermutung wird durch eine spätere Kritik über seine Quartette op. 16 bestätigt. Auch das gruppen-

1) Erhalten in Sonnleithner's »Collectanea«, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. XII. Der Tag ist nicht angegeben.

weise Auftreten seiner Werke in der Öffentlichkeit (6 Streichquartette, 6 Klavierquartette, 3 Quintette und mehrere Sonaten auf einmal) lassen darauf schließen, daß dieselben längst früher fertig waren.

1792 schrieb Förster eine »Kantate zur Huldigungsfeier des Kaisers Franz als Erzherzog«, über deren Aufführung aber nichts bekannt ist. Um diese Zeit (ca. 1791) wurde er in das Haus des Fürsten Lichnowski eingeführt, der als Mäcen für die Geschichte der Wiener Musik von großer Bedeutung wurde. Dort spielten damals die vier jungen Künstler Schuppanzigh, Sina, Weiß, Linke, die später als das berühmte »Quartett Schuppanzigh« für die Wiener Kammermusik vorbildlich und vorbildend wirkten. Sina und Weiß, die im Quartett zweite Violine und Viola spielten, waren gleichfalls Schlesier und mögen ihren älteren Landsmann mit dem Fürsten bekannt gemacht haben. Auch Haydn verkehrte dort, und seine und Förster's Kompositonen wurden unter Anleitung der Komponisten gespielt, was zu dem Können der jungen Vereinigung sicherlich viel beigetragen hat[1]).

1794 erschienen Förster's erste Quartette als op. 7 bezeichnet im Verlag; sie sind dem König von Preußen gewidmet, welchem ja auch Haydn und Mozart, später Beethoven Kammermusikwerke gewidmet haben. Diese Quartette sowie Förster's ältere Klaviersonaten erfuhren eine lobende Anerkennung in Schönfeld's »Jahrbuch für Wien und Prag«. Als Beethoven in den Jahren 1795/96 beim Fürsten Lichnowski wohnte und regelmäßig alle Freitag Morgen unter seiner Mitwirkung am Klavier Kammermusik gespielt wurde, kam Förster mit ihm zum ersten Male in Berührung[2]). Darüber erzählt Wegeler folgende Episode.

»Dort brachte ihm einst ein Wiener Autor, Förster, ein Quartett, welches dieser noch am Morgen ins Reine geschrieben hatte. Im zweiten Theile des Stückes kam das Violoncello heraus; Beethoven stand auf und sang seine Partie immer fortspielend die Baßbegleitung vor. Als ich ihm hierüber als über einen Beweis ausgezeichneter Kenntnisse sprach, erwiderte er lächelnd: »So mußte die Baßstimme sein, sonst hätte ja der Autor keine Komposition verstanden.« Auf eine andere Bemerkung, er habe ja das nie gesehene Presto so schnell gespielt, daß es schlechterdings unmöglich gewesen, die einzelnen Noten zu sehen, erwiderte er: »Und das ist auch keineswegs notwendig; wenn du schnell liesest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du siehst und achtest sie nicht, wenn nur die Sprache dir bekannt ist.«

Es war dies eines von den drei Klavierquartetten in *Es*, *B*, *A*, die noch im Februar 1795 bei Eder erschienen sind. Die Führung der Violoncellostimme dürfte übrigens nicht schwer zu erraten gewesen sein, da Förster, wenn nicht die Streichergruppe allein spielt, meist nur den Baß des Klavieres mit dem Violoncello verdoppelt, was gerade die Schwäche

1) Vgl. Thayer, Bd. II.

2) F. Wegeler und Ferd. Ries. Biographische Notizen über L. v. Beethoven.

dieser Quartette ist. Zur Verwunderung gibt nur die lobende Bemerkung Beethoven's Anlaß, der es doch selbst anders gemacht hat.

Zwischen Förster und dem bedeutend jüngeren Beethoven entspann sich in der Folge ein herzlicher Verkehr. Beethoven pflegte jenen in späteren Jahren seinen »alten Lehrer« zu nennen und empfahl ihm wiederholt Schüler, an denen ihm gelegen sein mußte. Daß Beethoven damals und später, als er an seinen ersten Quartetten arbeitete, also bis Ende 1799, bei Förster regelrechten Unterricht genommen hat, ist durch den Ausdruck »Lehrer« noch nicht bewiesen[1]; wohl aber dürfte Beethoven beim Einstudieren seiner und der Förster'schen Kammermusik durch praktische Winke in Formen und Satzkunst von ihm gelernt haben.

1795 erschien bei Träg Förster's Notturno in *D* für Streicher und Bläser, auch für zwei Klaviere gesetzt. Wie die Bemerkung auf der Rückseite des Manuskriptes besagt, wurde es am 2. März 1800 nachmittags in einer Akademie aufgeführt, — um dieselbe Zeit also, wie Beethoven's berühmtes Septett entstand. — Über dieses Notturno erfolgte die erste kurze, lobende Besprechung in der »Leipziger allgemeinen Musikzeitung«. Nach den Worten dieser Kritik scheinen die bis dahin erschienenen Kammermusikwerke Förster's in Wien sehr beliebt gewesen zu sein.

1796 machte Förster einen Versuch, in die »Wiener Tonkünstlersozietät« aufgenommen zu werden[2]. Da dieser Verein (von Florian Gassmann 1771 gegründet) die Versorgung der Witwen und Waisen seiner Mitglieder zur Aufgabe hatte, ist daraus zu schließen, daß Förster schon damals verheiratet war; wahrscheinlich war dies schon während seines Aufenthaltes in Böhmen geschehen. Förster wurde von der Sozietät zweimal aus formellen Gründen abgewiesen, welche die Engherzigkeit dieses Vereines in der Aufnahme von Mitgliedern in das rechte Licht stellen. Erst 1797 erhielt er die angestrebte Mitgliedschaft. Übrigens hatte er mit der Tonkünstlersozietät nichts mehr zu tun, und nahm an ihren jährlichen Aufführungen weder aktiv noch passiv Anteil. Einmal, 1803, wurde er als Assessor in den Ausschuß gewählt.

Außer den Streichquartetten erschienen (1795) seine »12 neuen deutschen Lieder auf seine eigene Kosten gestochen« bei J. Träg und Eder. 1796 erschien sein Sextett bei J. Träg und die Sonaten op. 12, 13, 14 und 15 bei verschiedenen Verlegern, darunter Artaria, der schon das Klavierquartett op. 10 verlegt hatte. Das Jahr 1797 brachte nur Variationen für Klavier. 1798 erschienen seine Quartette op. 16 bei

---

1) Thayer behauptet dies, ohne einen bestimmten Beweis dafür anzuführen II, S. 116). Riemann (Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 65) ist ebenfalls gegenteiliger Ansicht.

(2 Vgl. darüber die Festschrift zum 100jährigen Bestande von C. F. Pohl.

Artaria, die eine Kritik zur Folge hatten, wie sie für gewöhnlich nur einem Genie zu Teil zu werden pflegt.

Die Leipziger »Allgemeine musikalische Zeitung« schreibt am 6. März 1799 darüber:

»Herr Förster muß ohne Zweifel sein eigenes Publicum haben, welches seine Quartette abnimmt und daran Gefallen findet, denn sie contrastieren mit Pleyel's, Fränzel's und anderer Quartetten zu sehr, um bei den Liebhabern dieser in betreff des Geschmackes, Zuschnittes und der Ausführungsart Gefallen finden zu können; zwar mangelt es im einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im ganzen aber sind die Gedanken meist bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen unwillkürlichen Humor geflossen oder absichtlich so gesucht worden sein. — An seiner Ausführungsart nimmt man wahr, daß er meist einen und denselben Satz zu lang und zu künstlich und auf eine ermüdende Weise verfolgt, ohne einen anderen Zwischensatz einzumischen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzweckt werden könnte. . . . Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung als durch das Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Componisten hierin sympathisieren, Beifall erhalten.«

Diese Kritik ist wohl charakteristisch, nicht nur für die Bedeutung der Förster'schen Quartette in seinem Entwicklungsgange, sondern für den Geschmack der großen Menge, der damals durch Modekomponisten (wie die genannten Pleyel, Fränzel, Koželuch, Vanhal und viele andere desgleichen) auf das ärgste verdorben war. Offenbar hatte auch der Einfluß der italienischen Oper das seinige dazu getan, daß die Fähigkeit, Polyphonie als ein Ausdrucksmittel der Musik zu erfassen, sehr gesunken war. »Künstlich aber nicht gefällig«, war das Schlagwort, das man in den Kritiken Beethoven's und jedes andern ernsthaften Instrumentalkomponisten jener Zeit immer und immer findet, der sich bemüht, der Polyphonie zu ihrem Rechte zu verhelfen, und es verschmäht, dem Geschmack der Zeit Zugeständnisse zu machen. Gerade das, was die Quartette wertvoll macht, der künstlerische Satz, die harmonischen Freiheiten und endlich »daß Förster ein und denselben Satz zu lang und zu künstlerisch verfolgt«, kurz die thematische Arbeit, hat dem Rezensenten am meisten mißfallen; jedenfalls hat er — und das schärfer als ein modernes Auge es kann — gesehen, daß in den Quartetten allerlei neues versucht war, was nicht mit der Produktion des großen Musikmarktes in Zusammenhang zu bringen war. Man erinnert sich des derben Ausdruckes, den Beethoven später über die »Leipziger« gebrauchte[1].

1798 soll Förster dem berühmten Salzburger Wölffl — bekannt durch sein Wettspiel mit Beethoven — in der Kammermusik Unterricht erteilt haben, was aber nicht sicher festzustellen ist[2].

1) Nach Thayer's »Beethoven«, Bd. II, nannte er sie »Leipziger Ochsen«.

2) Vgl. Riemann »Geschichte der Musik seit Beethoven«, S. 113.

Förster's gesellschaftliche Stellung war damals eine glänzende. Darüber berichtet sein ältester Sohn, gleichfalls Emanuel mit Namen, den W. W. Thayer noch persönlich gesprochen hat.

Emanuel Förster jun. wurde 1797 in Wien geboren und nahm bei seinem Vater Unterricht im Klavierspiel. 1802, als Beethoven in demselben Hause wie Förster wohnte[1] (Petersplatz Nr. 576), gab ersterer dem jungen Emanuel Klavierstunden. Der Unterricht wurde abgebrochen und erst 1804 wieder aufgenommen[2]. Emanuel Förster brachte es soweit, daß er seinen Vater im Unterricht substituieren konnte. 1815 ging er zum Militär und verließ den Dienst erst 1827. Dann bekleidete er bis zu seinem Tode, der in hohem Alter erfolgte, eine Kassiererstelle in Triest. In dieser Stellung lernte ihn Thayer kennen, der darüber folgendes berichtet[3]):

»Förster erinnert sich Beethoven's vollkommen genau, und hat ihn von seiner frühesten Kindheit bis zu seinem Eintritt in den Militärdienst als Kadett häufig gesehen[4]).

Daß Beethoven, nachdem sich Albrechtsberger zurückgezogen hatte, Förster für den ersten Lehrer des Kontrapunktes hielt, wird durch die Mitteilung des Sohnes völlig bestätigt. Förster's Haus (er wohnte damals Weihburggasse Nr. 993, II, Stock, Thür 5, also im Zentrum der Stadt) war in jenen Jahren ein beliebter Versammlungsort der tüchtigsten Komponisten und Dilettanten. Dorthin kamen Beethoven, Zmeskall[5], »ein etwas steifer Herr«, Schuppanzigh, »ein kleiner beleibter Herr mit einem dicken Bauch«, Weiß[6]), »lang und hager«, Linke[7]), »der lahme Violoncellist«, Heinrich Eppinger, »der jüdische Dilettant auf der Violine«, der junge Mayseder[8]) (Schüler von Schuppanzigh). I. N. Hummel und andere, auf deren Namen sich Förster nicht mehr besinnen kann. Diese Quartettzusammenkünfte fanden regelmäßig Sonntag Vormittag und Donnerstag Abend statt.

Beethoven aber brachte in jenen Jahren häufig noch andere Abende bei Förster zu, und die Unterhaltung wandte sich gewöhnlich auf musikalische Theorie und Komposition. Trotz des großen Altersunterschieds (22 Jahre)[9]) war ihre Freundschaft eine herzliche und aufrichtige; der

1) Vgl. Thayer, Bd. II, S. 258.

2) Vgl. Thayer, Bd. II, S. 199.

3) Beethoven, Bd. II, S. 116 ff.

4) Thayer sagt bis 1813.

5) Zmeskall von Domanowetz, der bisweilen im Schuppanzigh-Quartett als Violoncellist mitwirkte.

6) Weiß wurde später auch als Komponist bekannt.

7) Beide vom Quartett Schuppanzigh.

8) Der nachmals berühmte Geiger. — Näheres über ihn bei Hanslick (Geschichte des Konzertwesens in Wien).

9) Thayer sagt irrtümlich 16 Jahre.

Ältere schätzte und achtete nicht nur das Talent des Jüngeren, sondern achtete ihn auch als Menschen und sprach von ihm nicht bloß als einem großen Komponisten, sondern auch als einem trotz seiner rauhen und unfreundlichen, selbst rohen Manieren ehrenwerten und edlen Charakter. Zu alldem kommt die Tatsache daß in späteren Jahren Beethoven Förster als »seinen alten Lehrer« Schülern empfahl.

Übrigens scheint Förster die späteren Kompositionen Beethoven's kühler beurteilt zu haben.

Die beste Zeit als Komponist hatte Förster von ca. 1800 an; in den nächsten Jahren mehrt sich rasch die Zahl seiner Verlage. 1801 erschienen die Trios op. 18, das Quintett op. 19, und ein »Gesang auf den Frieden« bei Träg.

Natürlich hat Förster wie die meisten seiner Zeitgenossen — Beethoven nicht ausgenommen — großen materiellen Schaden durch die vielen widerrechtlichen Nachdrucke seiner Werke gelitten; namentlich von auswärtigen Verlagen dürfte dieser unehrliche Handel im großen Maßstabe betrieben worden sein. Der Komponist selbst beklagt sich über einen derartigen Fall in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Generalbaßschule (1823) auf das Bitterste:

»Daß dieses Werkchen schon zweimal im Ausland aufgelegt worden, kann mir nur zur Ehre, dem unbefugten Verleger aber nur zur Schande gereichen, indem er sich durch Zueignung fremden Eigentums schon als Sünder gegen den Decalog, der durch Jahrtausende schon besteht und bestehen muß, und alle jene, die dieses fremde Eigentum absetzen, als Hehler und Stehler brandmarkt.«

Eine Erklärung, die von der wahrhaft kindlichen Gutmütigkeit dieses Mannes ein deutliches Zeugnis ablegt. Förster hätte ohne diese Mißstände bei der großen Verbreitung seiner Kompositionen als wohlhabender Mann sterben müssen; dies war aber ganz und gar nicht der Fall.

1802 folgten: op. 20 (Streichquintett bei Träg), op. 21 (6 Streichquartette bei dem neu gegründeten Kunst- und Industriekomptoir am Kohlmarkt), op. 22 (Klaviersonate), op. 23 (Vierhändige Klaviersonate). Über diese seine letzten veröffentlichten Quartette erfolgte wieder eine Besprechung in der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung«. — Sie sagt im wesentlichen dasselbe wie jene über op. 16, nur ist sie weit eingehender, sachlicher und im Tone respektvoller. Kühnheit in der Modulation, Konsequenz in der thematischen Arbeit werden dem Komponisten hier wie dort zum Vorwurfe gemacht. Es ist erstaunlich, daß solche Worte noch zwei Jahre nach dem Erscheinen der Beethoven-Quartette op. 18 geschrieben werden konnten, die doch gerade in den so viel besprochenen Punkten weit energischer und schroffer waren.

1803 folgten die letzten opera: op. 24 (vierhändige Klaviersonate),

op. 25 (Phantasie und Sonate), op. 26 (Streichquintett), op. 26 (auch 6 Sonatinen). Alles im Kunst- und Industriekomptoir.

Über die Sonaten op. 24 und 25 und das Quintett op. 26 erschienen wieder Besprechungen im gewohnten Stil.

Neben diesen 26 opera erschien eine Reihe von Variationenzyklen, Flötenduos, Rondos und andere kleine Stücke. Die letzte kompositorische Veröffentlichung Förster's war ein Beitrag zu Tranquillo Mollo's Sammelwerk »In questa tomba« (1808), zu welchem auch er einen Beitrag leistete, der in formeller und Stimmbehandlung zu den besten des ganzen Bandes gehört.

Mit dem Jahre 1804 verschwindet der Name Förster's aus den musikalischen Registern der Verlage, um nur noch einmal aufzutauchen. Das geschah 1805, als er seine »Anleitung zum Generalbaß« auf Beethoven's Rat in Druck gab[1]).

Dieses Werk hatte beim Publikum den größten Erfolg und erschien noch im selben Jahre bei Breitkopf & Härtel und Artaria. In der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« steht eine begeisterte Besprechung darüber[2]). Schon 1806 ist das Werk aufs neue aufgelegt und wird in einer ungewöhnlich langen Ankündigung dem Publikum empfohlen. Die Schnelligkeit, mit der es sich verbreitet, und die große Anzahl der noch vorhandenen Exemplare[3]) lassen darauf schließen, daß es unter den zahlreichen damals erschienenen Lehrbüchern für Harmonielehre (Albrechtsberger, Kauer usw.) das brauchbarste gewesen sein muß. Für die Gegenwart ist es von Interesse, weil darin zuerst eine klare Zusammenfassung der harmonischen Ergebnisse aus der Periode Haydn, Mozart und des ersten Beethoven gegeben ist, über welche die heutige Theorie ja nicht um vieles hinausgekommen ist. Daß Förster die Theorie seiner Zeit und auch die ältere wohl gekannt hat, zeigt die häufige Anführung derselben (Rameau, Knecht, Abbé Vogler).

Im **ersten Kapitel** bespricht Förster Tonleitern, Intervalle und Bewegungen; bei ersteren werden die enharmonischen Verhältnisse und die Verwandschaftsgrade erklärt. — Bei den Molltonleitern erinnert er nachdrücklich an die »empfindsame Note« (Septime) und warnt vor ihrer Verdopplung. — Bezüglich der Quintenparallelen steht er auf modernem Standpunkt und verbietet sie im allgemeinen, verläßt sich aber weniger auf die Regel als auf das feine Ohr des Schülers. Hauptsächlich gilt dies von den heimlichen (verdeckten) Quinten und Oktaven.

Das **zweite Kapitel** handelt von den Dreiklängen, ihren Lagen, Umkehrungen und Verbindungen.

---

1) Vgl. Thayer, II. Bd., S. 112.

2) Wien, 15./10. 1806.

3) In Wien allein ist es mehrmals vorhanden: Gesellschaft der Musikfreunde (2 Exemplare), Hofbibliothek, Stadtbibliothek, musikhistorisches Institut der Universität. — In vielen andern Bibliotheken, wie in Prag, Lemberg, Raudnitz, etc. ebenfalls.

Das dritte Kapitel ist das wichtigste; es enthält die Besprechung des zweiten Stamm-Akkordes (Septimen-Akkordes) und seiner abgeleiteten. Die Septimen-Akkorde teilt er in vier Klassen, die nach ihrer Verwendung bei der Modulation abgetrennt sind: 1) Die Klasse der charakteristischen Akkorde (Haupt-Septimen-Akkorde). 2) Die Klasse der enharmonischen Akkorde (verminderter Septimen-Akkord)[1]. 3) Die Klasse der zweideutigen Akkorde (Nonen-Akkorde ohne Grundton). 4) Die Klasse aller übrigen Akkorde (Neben-Septimen-Akkorde).

Als Hilfsmittel für die Modulation gibt nun Förster an: für Gruppe 1: daß ein charakteristischer Akkord sich in einen andern charakteristischen Akkord auflöst (§ 56); — für Gruppe 2: daß jeder der drei möglichen Akkorde zu vier Tonarten bezogen werden kann (§ 66); daß jeder der drei Akkorde durch chromatische Veränderung eines Tones zu einem Hauptseptimen-Akkord werden kann, was bei jedem Akkord viermal möglich ist (§ 68). Allerdings fügt Förster vorsichtig hinzu: »Dies ist aber nur bei Phantasien zu gebrauchen und bei solchen Fällen, wo es gleichgiltig ist, in welche Tonart man immer komme«[2].

Nebenbei wird auch die Modulation mit Hilfe der Auffassung jedes dur-Dreiklanges als fünfte Stufe eines moll-Dreiklanges (§ 67) gelehrt. — Die 3. und 4. Gruppe werden nur vom Standpunkte des Generalbaßspielers aus betrachtet (Beziffernng, Vorbereitung und Auflösung etc.).

Das vierte Kapitel handelt von schweren und undeutlichen Bezifferungen. Hier (§ 77) findet sich der merkwürdige Satz: »Vielleicht kommt die Zeit, wo man auch dem Organisten in der Kirche durch Noten und nicht durch unzulängliche Ziffern vorschreiben wird, was er zu spielen hat. Wie schön könnte dessen Begleitung vom Komponisten manchmal eingerichtet werden, statt daß man sie jetzt sehr oft elend und steif findet.«

Zum Schlusse gibt der Verfasser noch einige Erklärungen technischer Ausdrücke.

Wie man sieht, ist das Buch durchaus vom Standpunkte des Praktikers aus verfaßt, der lange theoretische Auseinandersetzungen vermeidet, und statt derselben lieber das Beispiel gibt. Bezeichnend für die ganze Haltung des Buches ist der Umstand, daß harmonisch kompliziertere Fälle meist an der Hand Beethoven'scher Beispiele erörtert werden. Seine Modulations-Theorie ist einfach und läßt dem Talente des Schülers die weitesten Grenzen. Die Handgriffe, die er angibt, sind im wesentlichen dieselben, wie sie die modernen Harmonie-Lehrbücher geben.

Wie schon erwähnt, hatte das Werk noch bei Lebzeiten Förster's zwei widerrechtliche Auflagen im Auslande, außerdem wurden von andern Lehrern Teile daraus abgeschrieben und als ihr Eigentum ausgegeben[3]. In Wien wurde die Generalbaß-Lehre 1823 bei Artaria zum zweitenmal verlegt; diesmal vervollständigt durch drei Bände Beispiele. Diese wurden, wie Förster in der Vorrede sagt, »nach oftmals ge-

1) Als Erkennungszeichen dieser Akkorde wird angegeben (§ 60), daß jeder Akkordton vom nächsten um vier Tasten entfernt sei, was wohl für Dilettanten berechnet ist.

2) Überhaupt macht Förster oft den Unterschied zwischen »galantem und strengem Stil.«

3) Anton Hackl a. a. O. und Förster in der Vorrede zur 2. Auflage.

äußertem Wunsche« veröffentlicht. Sie erhielten sich lange in der Gunst des Publikums und wurden noch vor 15 Jahren gekauft[1]).

Kurze Zeit nach dem ersten Erscheinen dieses Buches (1805) wandte sich Graf A. K. Rasoumofsky[2]) an Beethoven um Unterricht in der musikalischen Theorie, speziell in der Quartett-Komposition. Beethoven lehnte ab, empfahl aber dringend seinen Freund Förster, der infolgedessen dafür gewonnen wurde. Emanuel Förster, der Sohn, erinnerte sich, daß des Grafen Wagen zwei- oder dreimal in der Woche zu geeigneten Stunden kam, um dessen Vater in das Schloß in der Landstraßenvorstadt abzuholen; man hatte die Abendstunden ausgewählt. Frau Förster benutzte häufig den Wagen mit und besuchte dann ihre Freundin Frau Weiß, die Gattin des Viola-Spielers, während ihre Männer bei Rasoumofsky beschäftigt waren.

Ein zweiter Schüler, den Beethoven zu Förster schickte, war Prof. Charles Neate[3]), geboren zu London 1784, der zuerst bei Guill. Sharp in London, dann bei Field, endlich bei Winter und Wölffl studiert hatte und dann nach Wien kam, um bei Beethoven seine Ausbildung zu vollenden; dieser lehnte, wie gewöhnlich, rundweg ab, gab ihm aber einen Empfehlungsbrief an Förster, der den Unterricht übernahm. Neate, der bald nach 1815 Wien verließ, hat es trotz alledem nur bis Op. 2 gebracht.

Zu Försters besten Schülern gehören ohne Zweifel seine beiden Kinder Eleonore und Josef.

Eleonore Förster wurde 1799 geboren[4]), studierte bei ihrem Vater Klavier und Komposition, gab 1823 (nach ihrer Hochzeit mit dem Hofsekretär P. P. von Contin) bei Artaria »Variationen für das Pianoforte über ein russisches Thema mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello« heraus. Sie begab sich 1823 nach Venedig.

Eleonore Förster gab zuerst am 8. Dezember 1816 eine musikalische Akademie im kleinen Redoutensaal, die von der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« günstig besprochen wurde.

Josef Förster war 1803 geboren und galt ebenfalls als guter Komponist, Violoncellist und Klavierspieler[5]). Davon zeugen auch seine glänzenden und schweren »Variationen über ein Thema von Rovelli«.

Bald darauf versuchte es Förster selbst, als Komponist und Quartett-Spieler vor das Publikum zu treten, und kündete nach dem Vorgange des Schuppanzigh-Quartetts[6]) einige Soireen gegen Eintritt an; in der »Wiener Zeitung« steht am 12. Februar 1817 die

1) Nach einer mündlichen Mitteilung des gegenwärtigen Chefs der Firma A. Artaria.
2) Vgl. Thayer, Bd. II, Seite 112.
3) Thayer III. S. 342, Grove's Lexikon.
4) Eleonore's und Josef's Geburtsdaten nach der Sperrsache.
5) Nach Hackl's biographischer Skizze.
6) Vgl. Reichardt, »Vertraute Briefe«. (1808.)

»Einladung zu einer musikalischen Unterhaltung, welche Unterzeichneter im »Hotel zum römischen Kaiser« auf der freyung — — — — — durch 6 Donnerstage in den fasten, nämlich am 20. uud 27. Feber, dann am 6., 13, 20. und 27. März zu geben die Ehre haben wird. Bei jeder Musik werden zwei von seinen noch nicht gestochenen Quartetten gebracht werden, zwischen welchen seine Tochter Eleonore jedesmal ein Stück auf dem Pianoforte spielen wird.«

E. A. Förster, Compositeur.

Durch diese öffentlichen Quartettproduktionen, die ja damals noch Ausnahme waren, spielt Förster in der Geschichte des Wiener Konzert-Lebens[1]) eine gewisse Rolle. Der Erfolg war kein guter, wenn man nach der Besprechung des ersten Musikabends auf die allgemeine Stimmung schließen darf. Über die beiden Förster'schen Quartette schreibt die »Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österr. Kaiserstaat« am 27. Febr. 1817:

» — — — — — — In beiden Quartetten sind sorgfältig alle schwer auszuführenden Passagen vermieden, und Liebhaber, welche sich mit einer ruhigen Aussicht im Tale begnügen und nicht erst einer imponierenden Aussicht wegen steile Felsen mühsam zu erklettern gewöhnt sind, werden darin einen heitern Genuß finden.«

Diese nachsichtig lobende Rezension zeigt verglichen mit den früheren wohl am besten, daß Förster's Zeit damals längst vorüber war. Er wiederholte diese Quartett-Abende, die ihm auch keinen materiellen Erfolg gebracht hatten, nicht mehr, sondern zog sich ganz zurück und lebte nur mehr dem Unterrichte.

Eleonore Förster spielte noch bis zum Jahre 1821 einige Male öffentlich mit gutem künstlerischen und schlechtem materiellen Erfolge, dann verschwindet auch ihr Name aus dem Wiener Konzert-Leben.

Von Förster's übrigen Schülern ist der wichtigste Anton Hackl, der über seinen Lehrer in Bezug auf sein künstlerisches Wirken, sein Familienleben usw. im Zusammenhang berichtet[2]).

Anton Hackl[3]) ist am 11. April 1799 zu Wien geboren. Er war ursprünglich für die wissenschaftliche Laufbahn bestimmt, trieb nebenbei Musik, zu der er vom Vater angeregt seit frühester Kindheit Lust und Liebe zeigte. E. A. Förster und dessen ältester Sohn unterrichteten ihn im Klavierspielen und legten zu seiner musikalischen Ausbildung den ersten Grund. Nach einer mehrjährigen Pause studierte er zuerst bei Freistätter Generalbaß, Klavierspiel und Gesang und suchte dann Förster wieder auf. Er erzählt:

---

1) Vgl. Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, der im übrigen falsche Daten angibt.

2) »Allgemeine Wiener Musik-Zeitung.« A. Schmidt, Nr. 122, Seite 493.

3) Über Hackl nach F. X. Weigl. »Erinnerungen an A. Hackl« (Wien 1847) und »Wiener Allgemeine Musik-Zeitung« (Schmidt, 6. Jahrgang, No. 91, Biog. Skizze von E. Rose). Hanslick, »Geschichte des Konzertwesens« (Seite 856) erwähnt ihn kurz.

»Nachdem mir Freistätter keinen Unterricht mehr erteilte, wandte ich mich an meinen ersten Meister im Klavierspiel, den unvergeßlichen E. A. Förster, damals schon ein Greis mit 80 Jahren[1]). Als Freund meines verstorbenen Vaters ließ er sich mit Bereitwilligkeit herbei, mir gegen geringes Honorar in der Harmonie und Komposition Unterricht zu geben. Förster's Methode im Unterricht bleibt sicher jedem seiner zahlreichen Schüler unvergeßlich. Ohne Schwulst und Wortkram, ohne jede Pedanterie, ohne mühsames Einlernen von Regeln und Abstraktionen wußte er auf die einfachste und faßlichste Art seine Schüler zu dem Ziele zu leiten. Von den Schülern, die bei Förster gleichzeitig mit mir Unterricht nahmen, kann ich mich nur des rühmlich bekannten nunmehrigen Regenschori Pichler und des Klaviervirtuosen von Szalay erinnern; besonders den ersteren erwähnte er oft auf eine belobende Weise. Ich versäumte durch 1½ Jahre keine Unterrichtsstunde bei ihm und dachte mich nach dieser Zeit noch weit vom Ziele entfernt, als mir Förster eines Abends zu meiner größten Überraschung die unvergeßlichen Worte sagte: »Es freut mich herzlich, zu Ihrer Bildung etwas beigetragen zu haben. Benützen Sie das, was Sie wissen, bleiben Sie mein Freund, ich kann Ihnen nun nichts weiteres mehr lehren, dechiffrieren Sie fleißig gute Partituren und besuchen Sie mich recht oft.«

Noch bei Lebzeiten Förster's gab Hackl einige Arrangements heraus, auch Polonaisen und andere Tanzstücke; 1822 ein Requiem und eine Landmesse, auch Vokal-Quartette. Bekannter wurden seine Lieder (»Nächtliche Heerschau« 1828 u. a.). Er erreichte die Zahl von 93 Opera, war seit 1839 schwer krank und starb 1846.

Von den bei Hackl erwähnten Schülern ist der erste, Pichler, ganz verschollen. Der zweite, J. von Szalay, war ein Klavierschüler Hummel's und spielte schon als neunjähriger Knabe öffentlich.

Von Unterrichtswerken Förster's aus dieser Zeit gibt es 30 Fughetten und vier Fugen für Orgel oder Klavier, Präludien für Pianoforte und eine einzelne Fuge (Op. Post.) Die drei ersteren tragen die ausdrückliche Bemerkung: »Als Fortsetzung der praktischen Beispiele zu seiner Anleitung der Generalbaßlehre«.

Bis in sein letztes Lebensjahr mußte Förster Unterricht geben und noch 1823 läßt er (am 14. August) im »Intelligenz-Blatt«, der »Wiener Zeitung« eine darauf bezügliche Anzeige erscheinen. Das in dieser angegebene Haus des Komponisten (Kienmarkt 459) ist heute eine der höheren Nummern der Herrengasse im ersten Bezirke; es sollte Förster's Sterbehaus werden.

Über Försters Persönlichkeit, sein Verhältnis zur Familie und zeitgenössischen Künstlern erzählt Hackl:

»Förster war ein höchst liebenswürdiger, bescheidener, sanfter, stiller, bedächtiger Mann. Ein wahrer Menschenfreund im vollen Sinne des Wortes, der sich allgemeiner Liebe und Achtung erfreute. Er fand sein höchstes Glück im Kreise seiner zahlreichen Familie. Zwei seiner Kinder zeichneten sich vorzüglich in der Musik aus, namentlich die ältere Tochter Eleonore als vorzügliche Klavierspielerin, welche sich oft öffentlich mit entschiedenem Beifall hören ließ, und der jüngere Sohn Josef als Cellist und gründlicher Musiker.

1) Ist natürlich ein Irrtum.

Gegen Mozart hegte Förster große Verehrung, ebenso gegen Joseph Haydn besonders aber gegen Cherubini. Auch dem Talente Rossini's ließ er volle Gerechtigkeit widerfahren. Bemerkenswert ist es, daß auch er, sowie Freystätter, kein unbedingter Verehrer und Enthusiast Beethoven's war. Die ersten Kompositionen dieses großen Meisters schätzte er höher, als die aus der späteren Epoche. Der verstorbene ausgezeichnete Violinspieler Schuppanzigh äußerte sich einst nach dem Vortrage eines Beethoven'schen Quartetts, daß man dieses Werk erst nach tausend Jahren verstehen werde. »Sonderbar«, entgegnete ihm Förster, »nur Sie verstehen es jetzt schon«.

1823 vermehrten sich die Gebrechlichkeiten seines hohen Alters auf beunruhigende Weise und machten nach einem kurzen Krankenlager seinem Leben ein Ende. Auf dem Sterbebette von Phantasien befangen, sagte er noch mit schwacher Stimme: »Hackl! nicht immer in A bleiben«!«

Förster's Tod erfolgte am 12. November 1823 im genannten Hause. Als Todesursache wird Lungenlähmung angegeben[1]). Er starb so arm, daß an seine Wohnung die behördlichen Siegel angelegt wurden. Trotzdem hinterließ Förster keine Schulden, was in der Sperrsakte behördlich bestätigt wird. Außer seiner Witwe überlebten ihn fünf Kinder[2]): die schon erwähnte Eleonore von Contin und Josef Förster, außerdem Michaelina Robelly »Musik Direktors in Bergamo nächst Mailand Gattin, 22 Jahre alt« und Constanzia Förster (»ledig, 20 Jahre alt«), von denen die beiden letzteren 1823 in Wien waren; sonst waren damals keine Verwandten bekannt.

Förster starb in völliger Vergessenheit. Erst 1841 hielt ihm sein Schüler Hackl einen ehrenden Nachruf. Förster's Bild ist im Sitzungssaale der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu sehen. Seine Witwe starb am 30. Mai 1852.

Klaviermusik.

Von Klaviermusik hat Förster Variationen, Rondos und Sonaten zu zwei und vier Händen geschrieben. Das unbedeutendste davon sind die Variationen, da sie weder mit ihrem Vorbilde, noch untereinander verglichen, einen Fortschritt zeigen. Hat man einen Variationenzyklus gesehen, so kennt man alle charakteristischen Merkmale dieser Kompositionsgattung bei Förster. Die Themen entnimmt er größtenteils der zeitgenössischen Oper; es gibt Variationen von Förster über Arien von Mozart, Martin und Sarti; lauter regelmäßige zwei- und dreiteilige Liedformen. Wo er ein eigenes Thema variiert, ist es ganz unbedeutend, nur eine Folge von zerlegten Dreiklängen. Recht bezeichnend für Förster's Variationskunst ist der Zyklus über »Cavatevi Patroni« (»Una cosa rara« von Martin).

1) Nach dem Totenschein.
2) Nach der Sperrsakte.

Das 24taktige Thema (a-dur $^2/_4$ Takt) ist ein dreiteiliges Lied, dessen dritter Teil dem ersten vollständig entspricht. Der zweite Teil besteht aus 2×4 Takten, in welchen sich die Melodie 4 Takte lang auf der Tonika und 4 Takte lang auf der Dominante bewegt.

Die Variation 1 bringt eine Umspielung des Themas mit Hilfe von chromatischen und diatonischen Durchgangsnoten im Triolenrhythmus, während die Melodie unverändert bleibt. — Die Variation 2 bringt die Triolen im Baß, während die Melodie unverändert bleibt. — Die Variation 3 nimmt die wichtigsten Melodienoten auf starke Taktteile und setzt sie durch Tonwiederholung im Sechszehntel-Rhythmus fort. Im zweiten Teile wird diese Tonwiederholung für die beiden Orgelpunkte benützt und zwar zuerst im Baß, dann im Sopran. — Variation 4. Die Melodie bleibt unverändert. Der Baß ist wieder figuriert, sodaß die wichtigsten Noten des ursprünglichen Basses mit Hilfe von Durchgangstönen uud Akkordzerlegungen verbunden werden. — Variation 5. Minore. Die Umschreibung des Themas in Achtel-Synkopen, Baß ist unverändert. — Variation 6. Maggiore. Das Thema ist in der Mittelstimme, im Sopran-Dreiklangszerlegungen. — Variation 7. Melismatische Verzierung des Themas. — Variation 8 behält in Akkordzerlegungen die wichtigsten Noten des Themas, dazu als Begleitung eine Achtelbewegung (ebenfalls Dreiklangszerlegung), die abwechselnd über und unter der rechten Hand stattfindet. Die Variation ist durch eine kleine Kadenz erweitert, welche überleitet in die Variation 9, Adagio, eine mit raschen Skalenläufen, Trillern und Doppelschlägen reich versehene Umspielung des Themas, in der von einer eigentlichen ruhigen Kantilene nichts zu finden ist. — Variation 10 ist ein Allegro in $^3/_8$ Takt, ebenfalls nur eine ganz äußerliche Veränderung des Themas. Die Variation ist durch rasche Skalenläufe fortgesetzt in die Koda, die nicht moduliert, auch motivisch nicht irgendwie mit der vorhergehenden Variation zusammenhängt, sondern nach einer kurzen Kadenz über den $^6_4$-Akkord in das Thema ($^2/_4$ Takt) zurückführt; dessen erste vier Takte werden genau gebracht, aber dann mit Sequenzen fortgeführt und verkürzt, womit der Schluß erreicht ist.

Die Analyse zeigt, daß die Variationen rein formale sind; d. h. sie begnügen sich damit, das Thema mit glänzenden Figuren und Passagenwerk auszuschmücken, ohne das innere Wesen desselben zu berühren. Der Baß, die Harmonie und die Kadenzierung bleiben überall dieselben wie im Thema. Von der Durchführung eines bestimmten Motives innerhalb einer Variation ist keine Spur vorhanden. Die Koda entsteht nicht aus der Entwicklung der letzten Variation, sondern ist nur daran gefügt, um einen glänzenden Schluß zu erhalten. Wohl finden sich in andern Variationenzyklen Ansätze zur motivischen Behandlung, aber nur sehr spärlich.

Immerhin weisen bei aller Äußerlichkeit die Variationen Förster's eine Gliederung auf, die eine Zusammenfassung der kleineren Teile zu einem größeren Ganzen erkennen läßt. — Das wird dadurch erreicht, daß 1) analoge Variationen, d. h. solche, die im Baß, respektive in der Oberstimme gleichartig behandelt sind (im besprochenen Fall I. und II., III. und IV.) neben einander gestellt sind (der Typus der Doppelvariation ist bei Förster nicht vertreten); — 2) dadurch, daß regelmäßig in der Mitte der Reihe eine moll-Variation, im zweiten Drittel ein Adagio und am

Ende ein Allegro oder Allegretto steht, und das so konsequent, daß fast der Eindruck einer zyklischen Folge hervorgebracht wird. In diesem Punkte äußert sich der starke Einfluß Mozart's auf Förster, welcher diese Art der Gruppierung von ihm genau übernommen hat, ohne natürlich im Adagio die Schönheit der Mozart'schen Melodie zu erreichen. Durch diese große, allerdings äußerliche Ähnlichkeit in der Konzeption ist es zu erklären, daß die Förster'schen Variationen über Sarti's Arie aus »I finti eredi« so lange unter Mozart's Namen gehen konnten[1]).

Der Klaviersatz der Förster'schen Variationen ist glänzend und nicht leicht, oft bedeutend schwerer als bei Mozart. Schnelle Skalen und Akkordzerlegungen sind vorwiegend; aber auch Doppel-Terzen, -Sexten und Oktavenläufe im raschen Tempo sind nicht selten (Variationen über »Caro mio sposo« aus »Una cosa rara«). Die Technik des Übergreifens der Hände kehrt ebenfalls mit einer gewissen Regelmäßigkeit wieder.

Förster selbst scheint keinen großen Wert auf seine Variationen gelegt zu haben: sie sind alle ohne Opuszahl erschienen und hatten offenbar nur dem Bedürfnis des Virtuosen und des Verlegers zu dienen.

Ganz anders steht es mit den Klaviersonaten, deren Förster (die zwei vierhändigen mitgezählt) 20 geschrieben hat.

Die ältesten unter den erhaltenen sind die Opera 12, 13, 14 aus dem Jahre 1796; sie zeigen alle Anzeichen einer noch unentwickelten Formenkunst. Zu erwähnen wäre etwa nur die Sonate Op. 14 Nr. 2 (*Es*-dur) wegen ihres Rondos, das bereits die Form zeigt, die Förster mit Vorliebe in seinen Kammermusikwerken anwendet.

Der erste Teil ist ganz regelmäßig: Hauptsatz — erster Seitensatz (Dominante) — Hauptsatz. Der zweite Seitensatz wird durchgeführt und leitet nicht in den Hauptsatz, sondern nach einer ziemlich weitgreifenden Modulation (*C*-moll, *Gis*-moll, *E*-dur, *Cis*-moll, *Es*-moll, Orgelpunkt auf *B*) in den ersten Seitensatz (Tonika) zurück, worauf erst der Hauptsatz wiederholt wird. Die Koda deutet den zweiten Seitensatz noch einmal an.

In allen diesen Sonaten ist die Ähnlichkeit mit Mozart's Stil unverkennbar. Vor allem die konsequente Dreisätzigkeit, ferner die Art der Thematik, viele kleinere melodische Wendungen in Seitensätzen und Adagios, die Anwendung von Vorhalts- und Wechselnoten, die melismatischen Verzierungen und viele harmonische Wendungen (die moll-Fortsetzung eines dur-Satzes zum Zwecke der Modulation, die Anwendung der sechsten Stufe in moll in dur-Sätzen). Endlich die zahlreichen Wiederholungen der Kadenz mit der stereotypen Skala oder Dreiklangszerlegung auf dem $^6_4$-Akkord und dem 7-Akkord mit Triller. Auch die Modulation reicht, was Tempo und Umfang betrifft, kaum über die

---

1) Diese Variationen wurden erst von L. Köchel (vgl. thematischer Katalog, Seite 530, Nr. 280) endgiltig Förster zugewiesen.

von Mozart eingehaltenen Grenzen hinaus. Dagegen zeigt sich schon hier die Tendenz, die einzelnen Stücke des Satzes miteinander zu verbinden, statt sie nur nebeneinander hinzustellen, was allerdings nicht überall gelungen ist. Die Durchführungen sind, obwohl klein in der Anlage, meist gut motivisch gearbeitet und enthalten Häupt- und Seitensätze.

Ob bei diesen Sonaten schon ein anderer als Mozart's Einfluß wirksam gewesen ist, läßt sich nicht sicher sagen. Deutlich aber zeigt er sich in den Sonaten Op. 22 und noch mehr in dem letzten Op. 25.

Die zweite der drei zusammengehörigen Sonaten Op. 22 ist bei weitem die interessanteste. Die Durchführung des ersten Satzes überrascht gleich zu Beginn mit einer kühnen harmonischen Wendung, die weder Mozart noch Haydn an dieser Stelle gebraucht hätten. Der dritte Satz ist ein feuriges und leidenschaftliches Allegro (*G*-moll), das formal und in Erfindung auf gleicher Höhe steht. Sehr gut ist hier mit einer dreimaligen Sequenz des vergrößerten Hauptsatzes der Übergang in den Seitensatz vollzogen, dessen erster Teil selbst motivisch mit dem Hauptsatze zusammenhängt. Der Schlußsatz ist ebenfalls aus dem Hauptsatze gebildet.

Die Durchführung bearbeitet nach einer langen Einleituug den Seitensatz, dann den Hauptsatz, der verkürzt und kräftig modulierend (*Es*-dur, *Ges*-dur, *F*-moll, *G*-moll, *C*-moll) über eine Folge von Septimakkorden den Orgelpunkt *D* erreicht. Dieser Satz ist der erste, der eine deutliche Koda enthält, die aus dem Schlußsatze entwickelt, mit einer Wendung nach der Unterdominante (*C*-moll) die Tonart befestigt.
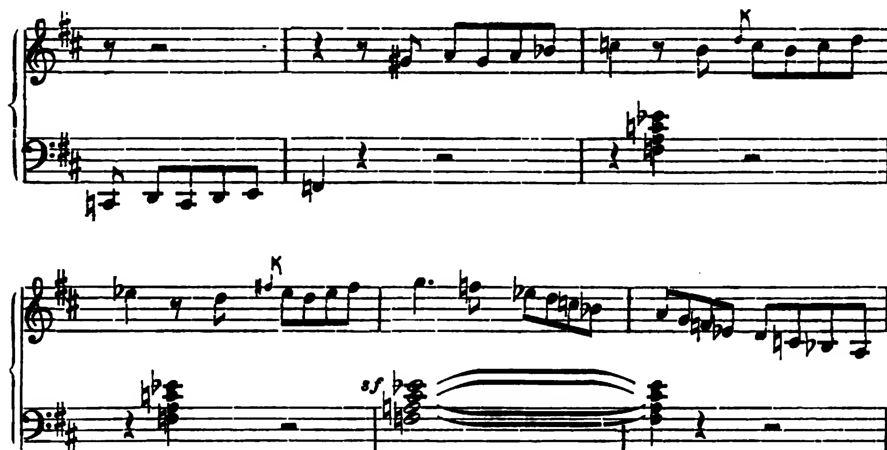
Hier ist nichts mehr von stereotypen Halbschlüssen und Kadenzen zu finden, der ganze Satz ist aus einem Guß und von überraschendem Schwung und Leben. Hier ist Mozart völlig überwunden. Diese Musik steht unter dem Zeichen eines andern Großen. Es ist darin etwas wie ein Funken des Beethoven'schen Feuers.

Sein Bestes in dieser Gattung Musik hat Förster in der Phantasie und Sonate Op. 25 gegeben. Über die erstere ist nicht viel zu sagen, wohl aber über die Sonate *D*-dur.

Der Hauptsatz des ersten Allegro ist zwar unbedeutend erfunden, aber gut aufgebaut (aufgelöste Periode) und durch ein Überleitungsmotiv fortgesetzt, welches imitatorisch behandelt zum Seitensatze führt. Dieser ist als zweiteiliges Lied angelegt und sollte am Ende des 16. Taktes wieder in *A*-dur schließen; statt dessen beginnt nach dem *pp* des vorhergehenden Taktes *f* ein neues Motiv in *A*-moll, das ganz Beethoven'sches Gepräge hat und modulatorisch in Sequenzen durch 52 Takte ausgesponnen wird.
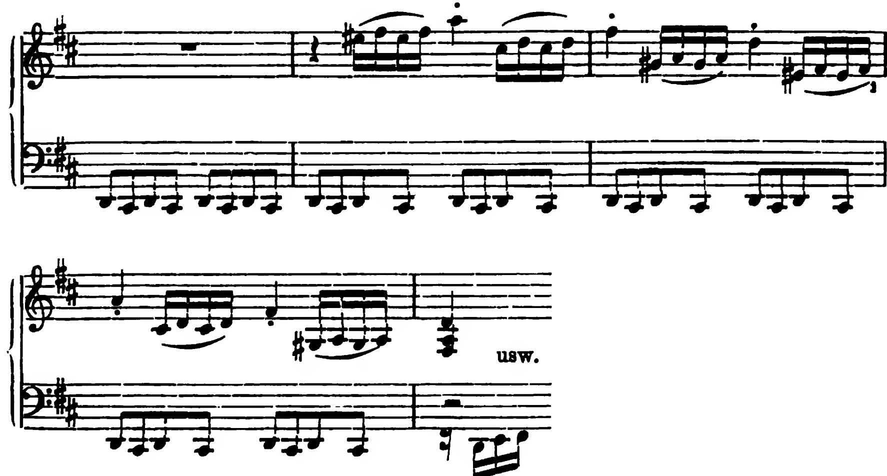
Darauf führen vier verschiedene Schlußsätze, von denen der erste und dritte mit dem Hauptsatze zusammenhängen, der zweite eine Gruppe von Akkorden und der letzte ein kurzes Anhängsel von zwei Takten ist, die Exposition zu Ende.

Die Durchführung beginnt mit der eben erwähnten Akkordgruppe und moduliert dann mit Hilfe von Sequenzen über das Überleitungsmotiv nach *F*-dur (Fermate). Hier beginnt der Hauptsatz, dessen erstes Motiv gangartig fortgesetzt und auf fünf Takte erweitert diese Form annimmt:



Diese Gruppe wird sofort im Baß unter zerlegten Dreiklängen in *B*-dur, dann in der Oberstimme in *C*-moll, zum drittenmal im Baß in *F*-moll wiederholt, wird dann verkürzt und moduliert als ein halbtaktiges Motiv bald im Baß, bald in der Oberstimme in 13 Takten nach *D*-moll. Hier beginnt eine neue Durchführung des Überleitungs-Satzes, welcher in 14 Takten (zum Schlusse wird das Motiv bis auf Achtel und Viertel vergrößert) auf den Orgelpunkt *A* führt und auf diesem wiederholt wird, bis die darüberschwebenden Akkorde die Tonart vollständig befestigt haben. Darauf tritt, — immer noch auf dem Orgelpunkt, — der Hauptsatz zum erstenmale wieder ein, kehrt aber noch einmal auf *A* als Dominante zurück.

Nach einer kurzen Fermate beginnt der dritte Teil, der im wesentlichen dem ersten gleicht; die Modulation in den Seitensatz (Tonika) wird durch eine neue motivische Wendung des Überleitungssatzes vollzogen. Nach dem vollständigen Schluß auf Tonika beginnt die Koda, die den Hauptsatz und zum Schluß die Überleitung neu bearbeitet; letztere mit ganz eigentümlicher Wirkung, die leise an die seltsame Stimmung am Schlusse der *A*-dur-Sonate Op. 101 von Beethoven erinnert:



Dieses Mal sind zwei Mittelsätze vorhanden: Adagio und Menuetto; letzteres ein vollständiger zweistimmiger Kanon. Das Finale, ein energisches Presto, ist knapper als der erste Satz, motivisch aber noch enger verknüpft. Die Durchführung entsteht auch hier aus der Auflösung einer größeren Gruppe. Alles geht ohne Pausen und Abschnitte ineinander über (es fehlt sogar das gewohnte Trennungszeichen zwischen dem ersten und zweiten Teil).

In dieser Sonate ist zum erstenmal die Durchführungstechnik angewendet, die der moderne Theoretiker »Modell« und »Auflösung des Modells« nennt. Auch in vielen andern Punkten zeigt sich Beethoven's Einfluß. Vor allem in der Viersätzigkeit, dem melodischen und thematischen Element, in der größern Anlage der Koda usw. Auch der Klaviersatz, der sich ursprünglich auch nur der geringern Mittel Mozart's bedient hatte, ist hier ein andrer; er beschränkt sich nicht auf die mittlere Lage des Instrumentes, sondern macht auch von den tieferen Baßtönen und vom Diskant ausgiebigen Gebrauch. Vielfach ist der Satz polyphon, an den stärkeren Stellen klangvoll und vollgriffig. Auch an eigentlichen Klangwirkungen fehlt es nicht. Förster kennt hier schon die Pause als Mittel um Spannung zu erregen.

Von den vierhändigen Klaviersonaten Förster's ist nur die eine ererhalten. In diese Zeit dürfte auch das Capriccio fallen, das nur handschriftlich erhalten ist, ein glänzendes und schweres, kontrapunktisch sehr gediegen gearbeitetes Stück in Sonatenform.

So stark die Entwicklung Förster's auf diesem Gebiete der Kammermusik gewesen ist, ist ihm doch manches versagt geblieben: das Adagio und das Scherzo.

Kammermusik für Klavier mit Streichinstrumenten.

Aus dem Jahre 1795 stammen die sechs Klavierquartette, als Op. 8. 10 und 11 gleichzeitig erschienen. Sie sind, ausgenommen zwei (Op. 8 Nr. 1, und Op. 11 Nr. 2), durchwegs dreisätzig und haben alle ein Rondo als Finale.

Sie stehen technisch auf derselben Stufe wie die gleichzeitigen Klaviersonaten, mit denen sie nur einen Vorzug nicht teilen, nämlich den der Knappheit. Dies macht sich besonders in den weitausgedehnten letzten Sätzen bemerkbar. Die Art der Verbindung der drei Streichinstrumente (Violine, Viola und Violoncello) ist eine sehr einförmige und mangelhafte. Die Gegenüberstellung der beiden Klangkörper ist vielfach eine chorische; ganze Themen werden von der Streichergruppe allein gebracht und vom Klavier wiederholt (Op. 8 erster Satz, Anfang), oder zur Hälfte von den Streichern, zur Hälfte vom Klavier gespielt. Wo beide Gruppen sich zu Forte-Stellen vereinigen, wie es bei den Teil- oder Ganzschlüssen zu geschehen pflegt, sind die Streicher im wesentlichen nur zur Verstärkung

da und begleiten das Klavier mit harmonischen Füllnoten, so daß beinahe der Eindruck eines Tutti erweckt wird. Wo die Streichinstrumente vom Klavier begleitet und melodieführend sind, gehen häufig Violine und Viola oder Violine und Violoncello in Oktaven. Besonders unselbständig ist das Violoncello geführt, das im Streicherchor den Baß bildet, und wo das Klavier hinzutritt, immer nur den Baß des letzteren verdoppelt. Oft tritt es melodieführend auf (namentlich in den Seitensätzen), niemals aber als Mittelstimme, selten (nur als Orgelpunkt) als Baß unter einer Klavierfigur. Gegenseitiges Durchdringen von Klavier und Streichinstrumenten kommt eigentlich niemals vor.
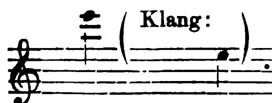
Trotz ihrer Länge sind die Rondos die am meisten gelungenen Sätze zu nennen; abgesehen von der Frische und Natürlichkeit der Erfindung kommen auch harmonisch interessante Einzelheiten darin vor; so in dem Rondo des Quartettes Op. 11 *Es*-dur.

Der Schluß des zweiten Seitensatzes sollte hier nach *As*-dur führen; statt dessen tritt *As*-moll ein, und nach enharmonischer Verwechslung folgt ein 11taktiges Stück in *H*-dur, das durch einen 7-Akkord über *H* wieder nach *Es* zurückkehrt. — Die Art dieser Modulation und besonders das Verweilen auf der leiterfremden Harmonie erinnert an gewisse Lieblingswendungen Schubert's.

Die drei Klaviertrios Op. 18 haben vor den Klavierquartetten von vornherein den Vorteil voraus, daß die zu geringe Zahl von zwei Streichinstrumenten gegen das Klavier eine chorische Behandlung der beiden Körper unmöglich macht. Das macht sich sowohl in der Form der Themen geltend als auch in der Stimmführung der beiden Streicher, die hier eine selbständigere ist.

Die Trios sind dreisätzig, jedes mit einer Adagio-Einleitung zum Allegro versehen. Die zweiten Sätze sind Andantes ohne jede Bedeutung. Die letzten Sätze sind in zwei Fällen (Nr. 1 und 3) Rondos, im dritten ein Allegro con variazioni. Auch diese Variationen sind rein formale und nützen den Streichersatz wenig aus. Ungewöhnlich lang ist die Koda, welche, obwohl harmonisch einförmig und ohne Interesse, wenigstens durchaus thematisch gearbeitet ist.

Die technische Behandlung der Instrumente ist in den Klavier-Quartetten und -Trios immer dieselbe. Am glänzendsten, wenn auch nicht virtuos, ist das Klavier behandelt, das klanglich auch bei weitem überwiegt, Violine und Viola sind leicht und können auch von schwächeren Spielern gut ausgeführt werden. Anders das Violoncello. Sei es, daß Förster diesen Klang besonders geliebt, oder daß er diese Partie einen ihm bekannten guten Spieler zugedacht hat, es wird häufig und andauernd in seinen hohen Lagen verwendet und reicht selbst bis zum



Das rein klangliche Element ist bei den Klavier-Quartetten und -Trios sehr vernachlässigt, was bei dieser Art der Kammermusik besonders schwer ins Gewicht fällt, die durch Gegenüberstellung zweier so heterogener Klanggruppen von Natur aus große Sprödigkeit besitzt. Förster ist hier weit hinter Mozart zurückgeblieben, dessen Feinheit in der Stimmführung und im Klang er nirgends erreicht, und nähert sich eher der Nüchternheit des Haydn'schen Stiles, mit dem er auch die Verdoppelungen der Klavierbässe durch das Violoncello gemeinsam hat. Unbegreiflich ist es, daß Förster, sonst ein Mann des Fortschrittes, wenn auch des langsamen, gar nichts von Beethoven's Op. 1 gelernt hat, das schon so viel früher (1795) erschien und sicherlich noch früher gespielt worden war. Wer Förster's Klavier-Quartette und -Trios kennt und bedenkt, daß die übrige zeitgenössische Produktion auf noch tieferer Stufe gestanden haben muß, begreift erst völlig den Umsturz, den Beethoven mit seinem Op. 1 vollbracht hat.

Kammermusik mit Bläsern.

Kammermusik mit Bläsern gehörte zu den besonderen Liebhabereien des Wiener Publikums. Nicht nur in der Form der orchestralen Harmoniemusik, die in Fürstenhäusern durch Kapellen ausgeübt wurde, sondern auch in der Form des Bläserquartettes, der verschiedenen Arten von Notturnos, Kassationen, Duos usw. wurde sie gepflegt. — Wie für Streichquartette erschienen Arrangements von Klavier- und Orchesterwerken auch für Bläserkammermusik gesetzt.

Förster hat nur wenig dieser in Gattung geschaffen; es sind drei Duos für Flöte und Klavier (von denen nur zwei Op. 5 und Op. 11 vorhanden sind). Außerdem gibt es von ihm ein Sextett (Op. 9) für Klavier- Streich- und Blasinstrumente und ein Notturno für Streicher und Bläser.

Die beiden Duos sind dreisätzig; Allego-Adagio-Rondo. Beide sind in den einfachsten Formen gehalten, technisch und in Erfindung unbedeutend.

Zu den unglücklichsten instrumentalen Zusammensetzungen gehört die des Sextetts für Violine, Viola, Flöte, Fagott und Klavier. Es ist von vornherein klar, welcher Nachteil für den Komponisten aus der Wahl dieser beiden Blasinstrumente erwächst, die im Klang die mattesten sind, überdies wegen ihrer zu geringen Zahl und wegen ihrer Lage zueinander (bei normaler Verwendung ist der Abstand zwischen Flöte und Fagott 2 Oktaven) nicht als Gruppe gebraucht werden können, ohne ein drittes Instrument zu Hilfe zu nehmen. Das Sextett besteht aus vier Sätzen: Allegro vivace (nach kurzer Einleitung Adagio) Andante, Menuett mit drei Trios, Rondo (Allegro), die mit kurzer Unterbrechung (»seque«) aufeinander folgen. Themen und Aufbau der Sätze sind die denkbar einfachsten; der erste Satz sehr knapp, das Andante eine Sonatenform, das Rondo in der Form, die schon früher als die für Förster typische bezeichnet wurde. Die Modulation geht nirgends über die nächst verwandten Tonarten hinaus. Der beste Satz ist auch hier wieder das Rondo, welches das Bestreben zeigt, die Wiederkehr des Themas, das zuerst vom Klavier allein gebracht wird, jedesmal instrumental zu variieren.

Im übrigen ist es mit dem Instrumentalklange sehr übel bestellt. Teilweise kommt auch hier (Andante und Rondo) die gruppenweise Gegenüberstellung des Klaviers zu den übrigen Instrumenten zur Anwendung. Oft begleiten Streicher und Bläser das Klavier nur mit verstärkenden Füllnoten. Von den beiden Bläsern ist nur das Fagott (Andante) zu ausgedehnterem Solospiel verwendet.

Das Notturno (*D*-dur) ist, wie schon der Name vermuten läßt, in noch leichterem Stile geschrieben und schließt sich der Gattung der Divertimenti, Kassationen usw. an, deren Haydn und Mozart eine sehr große Menge geschrieben haben. Von diesen aber unterscheidet es sich durch die einfache Besetzung der Streicher, wodurch das Stück noch in die Gattung der Kammermusik gehört. Es ist für folgende Instrumente gesetzt: zwei Violinen, zwei Violen, Violoncello, Baß, Flöte, Hoboe, Fagott und zwei Hörner. Die zweite Viola, die fast durchaus selbständig geführt ist, dient offenbar nur dazu, der Zahl von 6 Blasinstrumenten die gleiche Zahl Streicher gegenüberzustellen.

Das Notturno ist ebenfalls viersätzig: Allegro, Andantino, Menuett mit drei Trios und Rondo (Allegretto). Die Trios werden nicht hintereinander gespielt, wie im Sextett, sondern mit zweimaliger Wiederholung des Menuetto; an das dritte Trio schließt sich das Finale.

Das Notturno steht noch durchaus melodisch, formal und modulatorisch unter Mozart's Einfluß, mit dem Förster nur eines nicht gemeinsam hat: die Klangschönheit selbst der einfachsten Kombinationen. Der Klang ist fast durchwegs sehr armselig. Die Bläser sind wenig ausgenützt und kommen immer in denselben stereotypen Verbindungen vor. Die Hörner sind, ausgenommen wenige Takte, immer nur harmoniefüllend; häßliche Verdoppelungen finden sich auch hier (zum Beispiel Trio I, wo die Melodie in Flöte, erster Violine und Fagott in drei Oktaven vordoppelt ist); außerdem kommen noch andere Verstöße vor, zum Beispiel die häufige Isolierung des Kontrabasses, selbst Unreinheiten im Satze finden sich. Abgesehen von alledem ist aber die Homophonie des ganzen Stückes unerträglich, die alles bis auf eine Stimme zu rhythmischen Füllnoten herabdrückt, wodurch es möglich ist, daß man zum Beispiel über den ersten Satz bei Durchsicht der ersten Violinstimme eine vollständige Übersicht gewinnt.

Um Förster's Tätigkeit auf dem Gebiete der Kammermusik für Bläser zu würdigen, müßte Vergleichsmaterial von seinen minderen Zeitgenossen vorhanden sein, denn an die großen Meister reicht er hier nicht entfernt heran.

Streichquartette.

Das Wertvollste von allen Kompositionen Förster's sind ohne Zweifel seine Kammermusikstücke für Streicher; sowohl weil sie absolut das beste und selbständigste sind, was er geschaffen hat, als auch deshalb, weil sie seinen Entwicklungsgang und damit den seiner Zeit am klarsten und vollständigsten dartun.

Vorhanden sind von ihm 18 Quartette, erschienen zu je 6, als op. 7, 16 und 21, in den Jahren 1794, 1798, 1802, und 3 Quintette op. 19, 20 und 26 aus den Jahren 1801, 1802, 1803. — Wie man sieht, erstrecken sich die Arbeiten fast über die ganze Zeit seines öffentlichen Wirkens. Daß Förster außer diesen noch später Quartette komponiert

hat, die aber nur handschriftlich bekannt wurden[1]) und heute nicht mehr erhalten sind, ist sicher; die Zahl derselben ist natürlich nicht festzustellen[2]).

Bevor die Besprechung dieser Werke erfolgt, ist es vielleicht am Platze, einen Blick auf die beiden großen Meister des Quartetts zu werfen, die auch Förster's Lehrer gewesen sind und mit einigen Worten ihren Stil zu kennzeichnen. — Es ist natürlich nicht möglich, hier eine völlig erschöpfende Darstellung des Haydn'schen und Mozart'schen Quartetts zu geben, sondern es handelt sich nur darum, die Kriterien anzugeben, die bei der Beurteilung der Förster'schen Quartette maßgebend gewesen sind, besonders bei der Bestimmung des Einflusses, unter dem er wie viele seiner Zeitgenossen gestanden hat.

Wohl scheint, wie Otto Jahn sagt[3]), »jede summarische Gegenüberstellung der beiden Meister leicht als Über- oder Unterschätzung des einen oder des andern, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerfahren lassen kann«; wohl ist es auch schwer auseinander zu halten, was Mozart von Haydn und Haydn von Mozart gelernt und übernommen hat; aber gerade die Vergleichung der Quartette aus der Zeit ihres stärksten gegenseitigen Einflusses führt auf einige wichtige Unterschiede, die natürlich in der innersten Art der beiden Meister begründet sind und sich gerade in der für Stilunterschiede sehr empfindlichen Gattung der Quartettmusik auf das deutlichste bemerkbar machen.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß die minderen Komponisten jener Zeit mehr unter Mozart's als unter Haydn's Einfluß gestanden haben; andrerseits steht es wohl außer Zweifel, daß das Quartett Haydn's dem Beethovenschen[4]) Stil näher steht als jenes Mozart's, daß es eher einer Weiterbildung fähig war als dieses. Von dem Standpunkt der Keimfähigkeit ist es auch am leichtesten, die Vergleichung der beiden Meister vorzunehmen.

Noch etwas muß voraus geschickt werden, um das Verhältnis der beiden zu einander richtig darzustellen, daß nämlich die Zahl[5]) der Mozart'schen Quartette gegen die Haydn's eine geringe ist. Mozart hat sie in seiner unerschöpflichen Produktionsfülle nur nebenbei geschaffen, während Haydn sich hier so recht in seinem Element befindet und in der Quartettmusik seine höchste Vollkommenheit erreicht hat. Von all seinen Werken dürften sich die Quartette am längsten lebensfähig erhalten; sie stehen dem modernen Quartettstil weit näher, als sich ähnliches von seinen Chor- und Orchesterwerken sagen ließe.

Die rein formale Betrachtung zeigt, daß Mozart einen feststehenden Typus mit deutlich geschiedenen, gegensätzlichen Teilen herstellt, während Haydn durch Varianten und Modifikationen immer neue Gestalten aus dem Sonatensatz zu bilden sucht.

---

1) Vergleiche Biographie S. 11.

2) Mendel's Lexikon gibt die Zahl 48 an, die aber durch nichts verbürgt ist.

3) Mozart II, S. 205.

4) Vgl. Lenz, Jahn etc.

5) Dies betont auch Jahn a. a. O.

Mozart's Themen, und zwar beide Gruppen, Hauptsatz und Seitensatz, sind meist Perioden- oder gar Liedformen, deutlich im Sinne des Gegensatzes zu einander erfunden, und werden erst in der Durchführung in ihre Motive zerlegt. Haydn arbeitet oft von vornherein mit Motiven, mindestens sucht er die stereotypen Periodenbildungen durch allerlei Unregelmäßigkeiten und rhythmische Verschiebungen zu zerbröckeln. Hauptsatz und Seitensatz stehen nicht immer im thematischen, sehr oft nur im tonalen Gegensatz zueinander, indem der Seitensatz eine Umbildung des Hauptsatzes ist. Die häufigen Halbschlüsse und Kadenzen, die bei Mozart vielfach nüchtern [1]) wirken, — man denke nur an die immer wiederkehrende Kadenz $\frac{6}{4}$-Akkord und 7-Akkord mit Triller — sind bei Haydn vermieden. Die Rückführung aus dem Durchführungsteil in den Hauptsatz geschieht bei Mozart mit Hilfe eines Orgelpunktes auf der Dominante, Haydn macht auch dies flüssiger und unvermittelter.

Die Koda — eines der wichtigsten Momente in der Entwicklung des modernen Sonatensatzes — ist bei beiden Meistern nebensächlich; eher aber sind bei Haydn als bei Mozart Ansätze dazu zu finden (Quinten-Quartett). Natürlich finden sich einige der typischen Eigenschaften Haydn's — wenn man bei seinem reichen Wechsel noch diesen Ausdruck gebrauchen darf — auch bei Mozart (Hauptsatz und Seitensatz gleich im Quartett *D*-dur) und umgekehrt, aber doch als Ausnahmen.

Noch enger als sonst ist im Streichquartett das formale Element mit dem des Satzes verbunden. Sie können kaum getrennt betrachtet werden, da sie z. B. in der Durchführung vollständig ineinander übergehen.

Wenn es wahr ist, daß Mozart's hervorragende Eigenschaften Zärtlichkeit und Anmut, die Haydn's Lebhaftigkeit und Humor sind, so zeigt sich ähnliches auch in ihrer Satzkunst. Mozart legt das Hauptgewicht auf warme und innige Melodie; häufig ist eins der vier Instrumente allein führend, während die andern mit harmonischen Füllnoten begleiten. Seine Gegenstimmen sind meist einfach, kunstvollere Verschlingungen seltener. Haydn's Satz ist weit polyphoner; abgesehen davon, daß er die kontrapunktische Form der Fuge und des Fugato mit Vorliebe anwendet, beteiligt er auch sonst die vier Instrumente möglichst gleichmäßig am Spiele. — Als formbildend tritt bei ihm der Kontrapunkt in den Seitensätzen auf, die oft nur als Gegenstimmen zu dem Thema des Hauptsatzes erscheinen.

Am deutlichsten zeigt sich der Gegensatz der beiden Stile in den Durchführungen, die bei Haydn stets kontrapunktisch die Motive in Vergrößerungen, Verkleinerungen, Umkehrungen usw. verarbeiten, während Mozart selbst neues Themenmaterial hier einführt und überhaupt viel mehr harmonisch und melodisch als kontrapunktisch steigert. Durch all dies ist es erklärlich, daß in jenen Stücken und Teilen, die einer kontrapunktischen Behandlung bedürfen, Haydn Meister ist, in den rein melodischen Mozart. Während dieser hinter jenem in der Durchführung zurücksteht, hat Haydn nie die Süße und den seligen Ausdruck des Mozart'schen Adagios (z. B. im »Dissonnanzenquartett«) erreicht.

Dem entsprechend ist auch der Klang bei Haydn viel abwechslungsreicher und überraschender, bei Mozart weicher und verschleierter. Es ist als ob er des schönen Klanges wegen auf alle seine kontrapunktischen Künste Ver-

1) Vgl. Richard Wagner, der von »Klappern der Schüsseln zwischen den einzelnen Gängen der Tafel« spricht.

zicht geleistet hätte. Wenn Haydn den Quartettklang aus dem Kontrapunkt erfindet, so erfindet er den Kontrapunkt aus dem Klang. Noch ein Umstand scheint dies zu bestätigen; für gewöhnlich verzichtet Mozart auf besondere Behandlung des Instrumentes wie pizz., geworfene Bogen, Dämpfer usw., wodurch Haydn oft seine besten Wirkungen hervorbringt, sondern verlangt nur schönen, ausdrucksvollen Strich.

Über das Menuett sagt O. Jahn[1]) sehr treffend: »Haydn's Menuett ist aus dem Volksleben hervorgegangen, Mozart's ist der Ton der gebildeten Gesellschaft.« Mozart's Menuett ist recht die Idealgestalt eines solchen, während sich das Haydn's in Tempo und thematischem Gehalt viel mehr dem Scherzo nähert.

Also auch darin erweist sich Mozart als der Ausgestaltende, Haydn als der Fortgestaltende.

Umgekehrt steht es mit den Quartettvariationen; eben weil sie bei diesem vom Kontrapunkt aus erfunden sind und deshalb nüchtern wirken (Kaiservariationen), während Mozart gerade hier klanglich ungemein wirkungsvoll ist und die Charaktervariation anzuwenden beginnt.

Es ist also gar nicht zu verwundern, daß sich die kleineren zeitgenössischen Talente eher an Mozart als an Haydn angeschlossen haben; denn abgesehen davon, daß er leichter zu kopieren war, als dieser in seiner Vielgestaltigkeit, kam er auch durch seine reiche Melodik und noch manche Anklänge an den galanten Stil dem Geschmacke der Zeit entgegen. — Übrigens hat auch ihm die Kritik vorgeworfen, daß er »den Hörer über dornenvolle Felsenwege führe, statt in schattige Täler«. Es ist natürlich, daß auch er nur in äußerlichen Dingen nachgeahmt werden konnte, wie die vielen seichten Kompositionen seiner Wiener Nachfolger beweisen.

Recht primitiv sind Förster's erste Quartette op. 7; sie sind sämtlich klein in der Anlage, vielfach steif und ungeschickt, nicht recht fließend, was durch die Abschnitte zwischen den Teilen und die Einförmigkeit der Themen bewirkt ist. Alle 6 Quartette sind viersätzig in der gewohnten Folge: Allegro, Andante oder Adagio, Menuett, Finale (Rondo oder Sonatensatz).

Mozart's Einfluß zeigt sich überall, in der Kadenzierung, im Bau der Motive, in der Melodik und in harmonischen Wendungen.

Die Quartette sind beinahe durchwegs homophon, d. h. mit Vorherrschen einer Stimme; die Begleitungsstimmen sind nicht Begleitungsmotive, sondern nur Akkordnoten; die Modulation ist arm, oder doch konventionell. Hier und da (wie in Nr. 5 und 6) wird das Spiel der Stimmen ein lebhafteres, was allerdings durch die Einfachheit der Motive sehr erleichtert wird. Der Satz ist sauber, man würde vergebens nach offenen Quinten, verdoppelten Leitetönen, schlechten Querständen oder ähnlichen Fehlern suchen. Alles ist glatt und gut, aber von unglaublicher Nüchternheit.

Auffallend oft wird das Violoncell in seiner hohen Lage angewendet

1) Mozart II, S. 211.

und wird wie bei den Klavierquartetten dann immer im G-Schlüssel notiert. Der Baß verliert dadurch an Festigkeit, der Klang wird weich und süßlich. Natürlich ist dieser Umstand nicht zufällig, sondern vom Komponisten beabsichtigt und findet eine Erklärung in der Widmung an den König von Preußen, Friedrich Wilhelm III., der ein passionierter Violoncellist und Quartettspieler war. Auch in diesem Punkt berührt sich also Förster mit Mozart, der in seinen dem König gewidmeten Quartetten dasselbe Zugeständnis gemacht hat. Pizzicato wendet Förster hier selten an, Dämpfer gar nicht; dagegen schreibt er oft den Fingersatz in die Stimmen und bezeichnet den Niederstrich durch das allen Geigern bekannte Zeichen ⊓.

Wer die Partituren der nächsten Reihe von Quartetten (op. 16) zur Hand nimmt, dem bietet sich schon bei oberflächlicher Betrachtung ein andres Bild. Der Umfang ist größer als bisher, die Stimmen greifen mannigfaltiger in einander. Als Typus kann etwa das II. Quartett (*B*-dur) gelten.

Das Allegro hat eine unverhältnismäßig große Exposition. — Es stehen hier 95 Takte 1. Teil — 43 Takten 2. Teil entgegen. — Der Seitensatz ist auf ganz ungewöhnliche Weise erweitert mit Hilfe einer Technik, die später von Schubert auf das herrlichste ausgebildet worden ist. Nachdem der erste Teil der Gesangsgruppe (*F*-dur) vollendet ist, tritt statt des erwarteten *F*-dur *F*-moll ein, und es folgt jetzt eine kurze Durchführung des Gesangsmotives, das über *As*-dur nach *Des*-dur moduliert, um jetzt erst nach *F*-dur zurückzukehren, wo sogleich ein neues Thema, ein zweiter Seitensatz beginnt, der dann zum Schlußsatz führt; dieser ist aus dem Hauptsatz gebildet, im Rhythmus 3taktig.

Der II. Teil ist durchaus kontrapunktisch gearbeitet, er bringt erst eine 10taktige imitatorische Durchführung des Hauptsatzes, kombiniert mit einem Motive des Seitensatzes; dann folgt ein 6taktiges Modell (ebenfalls aus zwei Motiven gebildet), das zuerst in *Des*-dur, dann in *B*-moll auftritt, endlich aufgelöst wird und in Sequenzen zum Orgelpunkt führt. Da der erste Teil des Satzes mit einem 7Akkord endigt, mußte der Schluß eine Änderung erfahren, und da gibt es — wenn auch noch in bescheidenen Grenzen — eine Koda, die zwei Motivgruppen imitatorisch durcharbeitet im ganzen 14 Takte lang.
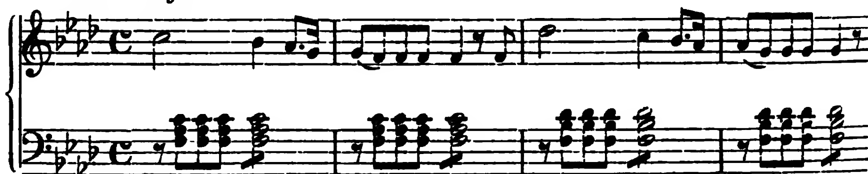
Aus mehreren Gründen ist das Adagio dieses Quartetts merkwürdig. Es ist *E*-dur und *con sordini*, was bei einem Quartett in *B* überraschen muß. Es ist ein Stück von weicher, verträumter Stimmung; durchaus nicht so nüchtern wie sonst Förster's langsame Sätze — ohne Passagen, rein melodisch, an manchen Stellen sogar warm empfunden. Es leuchtet hier etwas durch, was bei Haydn kaum, bei Mozart (*G*-moll-Symphonie, *G*-moll-Quintett) hier und da zu finden ist — die Romantik der Tonart. So etwa könnte man die Empfindung bezeichnen, welche die Modernen für den Stimmungsgehalt einzelner Tonarten haben; eigentlich datiert dies erst seit Beethoven, der für einige Fälle (*Es*-dur — Eroica, *C*-moll — V. Symphonie usw.) scharf umrissene Typen geschaffen hat, deren Spuren durch die Romantiker bis auf die Modernsten, Richard Strauß, Bruckner, Mahler etc. zu verfolgen sind. Jedenfalls ist dies eines der Momente, welche begreifen lassen, daß E. T. A. Hoffmann Beethoven einen Romantiker nennt.

Das Menuett zeichnet sich durch seine hübsche, gut vorbereitete und doch überraschende Wiederkehr des Themas aus. Das Trio (*B*-moll) mit seiner langen Melodie im gleichförmigen Viertel-Rhythmus ist von eigentümlichem Ernst und besonders in den unregelmäßigen Abschnitten seines II. Teiles interessant.
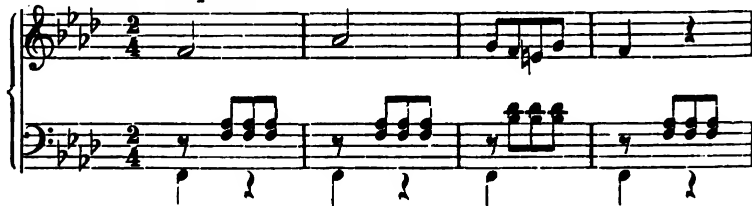
Das Finale ist wieder ein Rondo heiteren Charakters. Es hat seine Durchführung nicht wie gewöhnlich nach dem zweiten Seitensatz, sondern dieser ist als große dreiteilige Gruppe angelegt, deren zweiter Teil einelange Verarbeitung der Motive des Hauptsatzes ist. Der III. Teil ist wieder dem ersten gleich und geht in den Hauptsatz über, statt wie sonst in den ersten Seitensatz, der hier keine bestimmt ausgeprägte Gestalt hat.

Erwähnenswert ist auch das V. Quartett (*F*-moll) in seiner reichen, ernst empfundenen Thematik, namentlich im ersten und letzten Satz, welche deutlich Beethoven's Einfluß verraten. — Beispiele werden dies am besten zeigen:

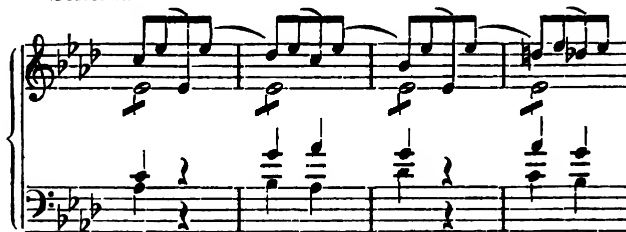
I. Satz *Allegro*.
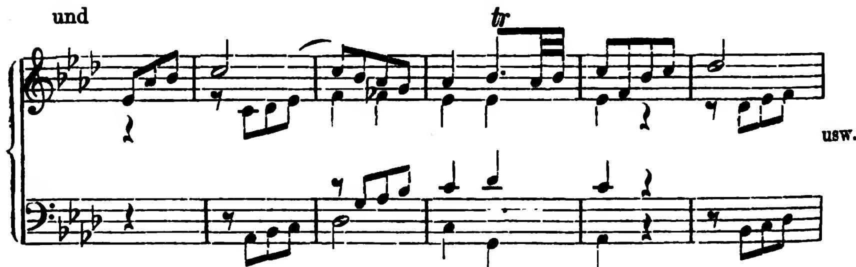


Finale. Hauptsatz.



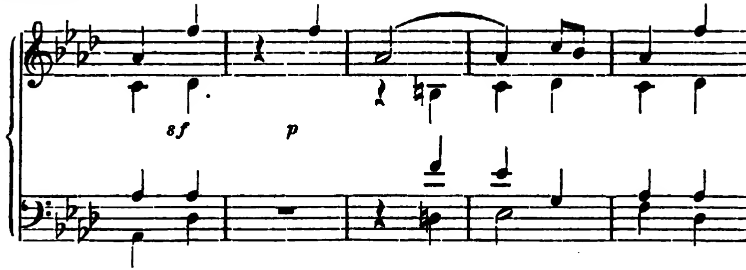
Seitensatz:



und



Schlußsatz:



Auch das Finale des VI. Quartetts (*A*-dur) ein Stück von übermütiger Lustigkeit, im Bau analog dem Finale des V. Quartetts, gehört zu den besten Sätzen dieser Gruppe.

Bei einem Vergleich mit den Quartetten op. 7 weisen die eben besprochenen wesentliche Fortschritte auf.

Förster hält sich formell nicht mehr so ängstlich an seine Vorbilder, sondern versucht dieselben auf eigne Art fortzubilden. Er erweitert den Sonatensatz besonders in seinem I. Teile. Dieser erhält durch die breitere Anlage des Hauptsatzes, noch mehr aber durch die größere Ausführung der nunmehr zweiteiligen Gesangsgruppe und des mehrteiligen Schlußsatzes einen weiteren Umfang und überragt an Taktzahl bei weitem den Durchschnitt der Haydn'schen und Mozart'schen Quartette. Dabei ist eine innige Verbindung der beiden Gruppen miteinander angestrebt, (wenn auch nicht in allen Fällen erreicht), was durch die Zweiteiligkeit der Gesangsgruppe erleichtert ist, deren I. Teil oft motivisch mit dem Hauptsatz zusammenhängt. — Die Durchführung hält im allgemeinen der Exposition, weder was Länge, noch was den Ernst der Arbeit betrifft, die Wage. Es macht häufig den Eindruck, als wäre der Komponist froh, nur rasch den Orgelpunkt und die Reprise zu erreichen. Das gilt aber durchaus nicht immer; in manchen Fällen ist der thematische Gehalt des I. Teils wirklich verarbeitet und gesteigert, soweit das die hier noch ziemlich beschränkte Modulation zuläßt. Auch manche gute Ansätze zur Koda, — im Sinne der Beethoven'schen Koda — finden sich schon.

Bedeutend gestiegen ist der Wert des Adagios. Deutlich ist es zu beobachten, wie Förster das Spiel mit Passagen- und Figurenwerk aufgibt, um einer wirklichen Melodie, mehr oder weniger warm empfunden, zum Durchbruch zu verhelfen. Das Menuett hat größere Ausdehnung gewonnen und ist oft ernst und ausdrucksvoll; die Trios, die sich häufig in der Art der Anlage und im Charakter dem Scherzo nähern, sind gleichfalls länger und sorgfältiger ausgeführt. Im Finale überwiegt der Sonatensatz an Stelle des Rondos; wo ein solches vorkommt, hat es eine ausgedehnte Durchführung.

Der Satz beteiligt fast immer alle 4 Stimmen gleichmäßig am Spiel und ist gut kontrapunktisch geführt. Wenigstens kommen die konventionellen Akkordnoten — Begleitungen in Viertel- oder Achtel-Rhythmus — seltener vor oder doch nur dann, wenn ein bestimmter Klang damit erzielt werden soll. Besonders auffällig tritt das kontrapunktische Element natürlich in den Durchführungen hervor, sogar als Konstruktionselement ist es verwendet (Trio des IV. Quartetts usw.). Häufig sind schon Begleitungsmotive — besonders in den Adagios — die dann auch selbständig auftreten; auch der umgekehrte Fall, die Umwandlung von Hauptmotiven in Begleitungsmotive ist in den Durchführungen zu beobachten.

Die Behandlung der Instrumente ist von der frühern Art nicht wesentlich verschieden. Das Violoncell ist hier weniger vorherrschend und in mäßigerer Weise in seinen hohen Lagen angewendet. Doppelgriffe kommen mehr zur Geltung und werden nicht nur zu den abschließenden Akkorden, sondern auch mitten im Satz gebraucht, entweder als lange, gehaltene Noten oder als kürzere Werte, auch mit einem zweiten Instrument zu drei- oder vierstimmigen Akkorden vereinigt. — Pizzicato kommt wenig, Dämpfer einmal vor. Dennoch spielt hier auch der Klang eine größere Rolle. Das zeigt sich in der Verwendung der tiefsten Töne des Violoncello und der Viola, in gewissen Akkordzerlegungen der Geigenstimmen, im engen Satz in höherer Lage und dergleichen mehr. — Die größere Sorgfalt tritt auch in der Genauigkeit der dynamischen und der Phrasierungszeichen zutage, was in den Stimmen der Quartette op. 7 mangelhaft ist.

Es ist mehrfach die Ansicht ausgesprochen worden [1]), daß Beethoven bei der Komposition seiner ersten Quartette von Förster vieles gelernt habe. Das könnte, da Förster's Quartette op. 7 minderwertig sind, seine letzten Quartette op. 21 aber erst 1822, also lange nach Vollendung von Beethoven's op. 18 erschienen sind, sich nur auf die eben besprochene Reihe op. 16 beziehen. Daß Beethoven diese und vielleicht noch andere, nicht veröffentlichte Quartette Förster's aus dieser Zeit gekannt hat, ist bei der intimen Art ihres künstlerischen Verkehres als sicher anzunehmen. Um seinen Einfluß auf Beethoven irgendwie feststellen zu können, müßten die ersten Quartettversuche des letzteren vorliegen, die Sätze, die der Meister der Veröffentlichung nicht wert hielt; denn die Quartette op. 18, wie sie in ihrer endgiltigen Fassung vorliegen, stehen natürlich so hoch über den Förster'schen Arbeiten, daß die Verbindungsfäden, die ja vielleicht vorhanden gewesen sein mögen, wie abgeschnitten erscheinen. Es muß daher genügen festzustellen, was Beethoven von Förster gelernt haben kann und wo letzterer an Mozart

1) Thayer, Riemann (letzterer braucht den Ausdruck »Bindeglied«).

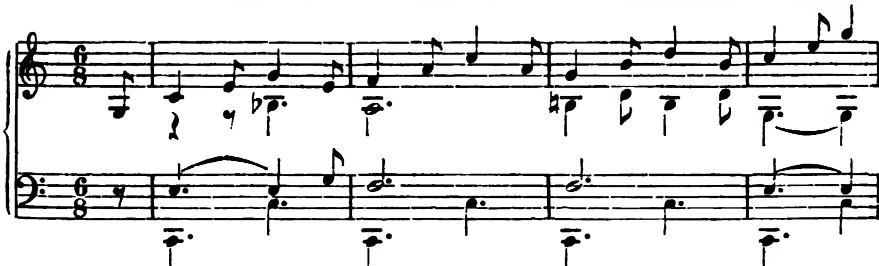
anknüpfend, neue Wege gesucht hat. Es sind dies die formalen und satztechnischen Errungenschaften der Quartette op. 16, von denen bereits die Rede war und die in der Entwicklung des Komponisten einen großen Schritt vorwärts bedeuten.

Es ist ja wahr, daß sich Züge, die für Beethoven's Stil charakteristisch sind, in den Anfängen bei Förster finden; auch er baut ganze Teile eines Satzes aus einem einzigen Motiv, das in immer neuen harmonischen und kontrapunktischen Wendungen durchgeführt, gerade durch die Hartnäckigkeit im Festhalten des Rhythmus zur größten Steigerung gebracht wird. Es wäre nur eben zu erwägen, ob da nicht Förster — dem die zeitgenössische Kritik dieses Verfahren auf Schritt und Tritt zum Vorwurf macht, — von Beethoven's Klaviersonaten angeregt wurde, wo dieses Prinzip schon längst ausgesprochen ist. Man denke dabei etwa an die ersten Sätze der Sonaten *C*-dur (op. 2) und *C*-moll (Pathétique op. 13) und Finale der Sonate *F*-dur (op. 10).
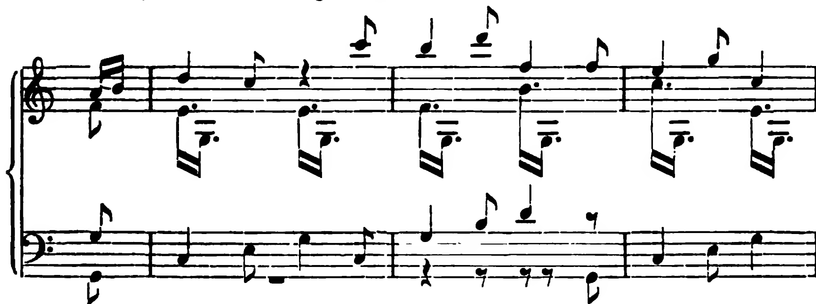
Oft finden sich überraschende Anklänge an Beethoven'sche Motive, und es ist immerhin denkbar, daß der Große vom Kleineren genommen hat, freilich um unendlich mehr daraus zu machen.

Wie weit er es in seinem kleinen Rahmen gebracht hat, zeigen Förster's letzte Quartette op. 21. Schon das I. Quartett (*C*-dur) ist eines der besten.

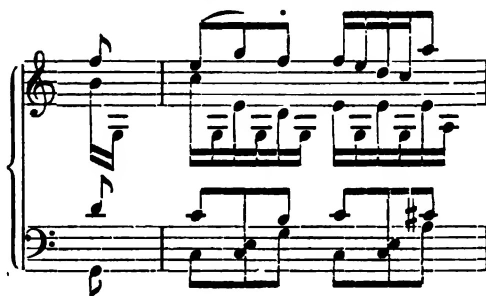
Der I. Satz ist Allegro 6/8. Das Hauptthema ist auf Dreiklangsnoten aufgebaut:
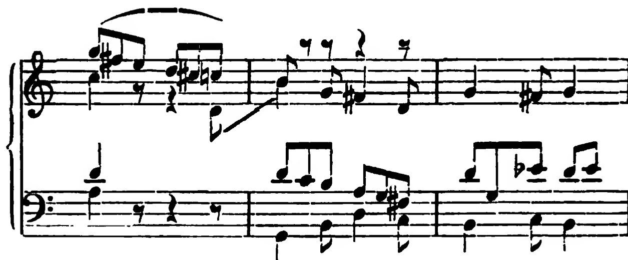


und als regelmäßiges 2teiliges Lied angelegt, was hier zu seinem leichten Charakter sehr gut paßt. Es ist auch sehr gut fortgesetzt; im 16. Takt übernimmt das Violoncello das Hauptmotiv, das durch 4 Takte zwischen Violoncell und Viola imitatorisch verarbeitet wird, darüber ein Gegenmotiv der 1. Violine (T. 16):
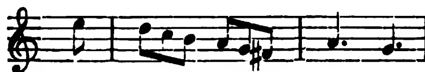


Bald wird das Thema im Violoncell verkürzt und zu einem Begleitungsmotiv (T. 20)



während die erste Violine mit einer neuen rhythmischen Figur die Modulation in die Dominante vollzieht. — Hier (T. 22) wird aber kein vollständiger Abschluß gemacht, sondern es erfolgt nur eine mehrtaktige Verzögerung auf der Harmonie der Wechseldominante, bis endlich die erste Violine mit einem Gang in den Seitensatz führt:

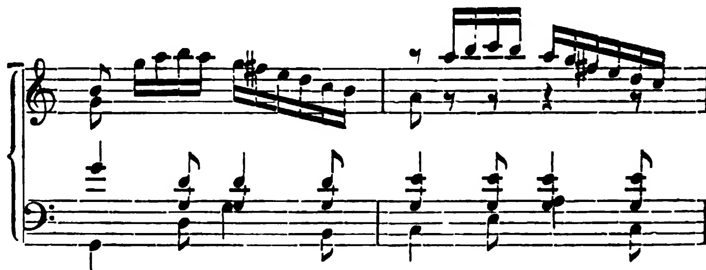


(T. 32). Das Thema des Seitensatzes ist begleitet von der überleitenden Figur der 1. Violine, die noch dazu motivisch aus dem Abschluß des Seitensatzes antizipiert ist:
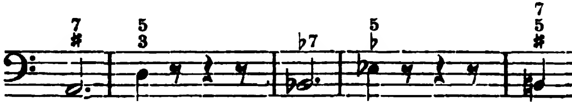


(T. 39) und im Violoncello erklingt dazu das Motiv des Hauptsatzes. — Das ist eine Einführung, wie sie in diesem Stil technisch vollendeter kaum gedacht werden kann.
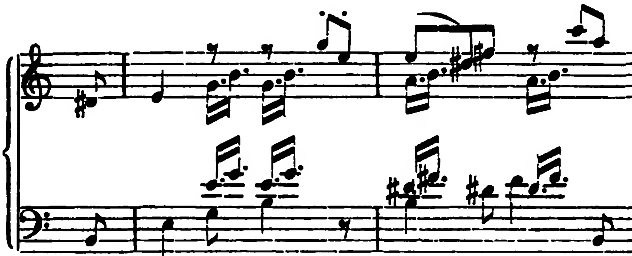
Der Seitensatz wird darauf von der ersten Violine aufgenommen und bis zu seinem 7. Takt fortgeführt, wo er verkürzt wird und die imitatorische Durchführung des Achtelmotives im letzten Takt zwischen I. und II. Violine, zum Schluß mit Hinzutreten der Viola erfolgt. Dann beginnt (T. 55) der Schlußsatz:
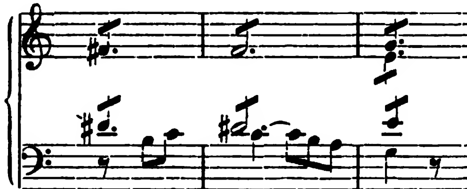


der ebenfalls aus dem Hauptsatz gebildet ist. Nach dieser Gruppe folgt eine zweite, akkordische, die sofort mit einigen Alterationen wiederholt wird und in den 8taktigen (2 × 4 T.) Orgelpunkt auf *G* übergeht, der mit einer Wendung nach der Unterdominante die Tonart befestigt. Die letzten Takte, aus dem Hauptsatze gebildet, schließen auf dem 7Akkord über *G* (mit *F*) und eine absteigende Skala führt zurück in die Tonika, oder ohne Unterbrechung in die Durchführung. Diese beginnt mit einer kühnen harmonischen Umbiegung des Hauptsatzes (T. 100.):
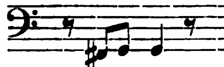


Auf *E*-moll übernimmt das Violoncello das Hauptmotiv, dazu ein Gegensatz in der I. Violine (T. 106.):



Die Modulation greift nicht weit aus, sondern kehrt nach dem Orgelpunkt über *H* zurück (analog dem Orgelpunkt des Schlußsatzes). Das Violoncell beginnt ein neues Motiv (T. 120):



das von der I. Violine imitiert wird; das geschieht noch einmal in *A*-moll; hier erfolgt die Verkürzung und imitatorische Fortsetzung, Modulation nach dem 7Akkord über *G*. Von diesem erfolgt noch eine harmonische Steigerung durch chromatische Stimmfortsetzung mit Festhaltung des durch Verkürzung gewonnenen Motivs:



bis *H* als Baß erreicht ist (Harmonie des Akkordes). Aber auch hier wird kein wirklicher Orgelpunkt festgehalten, sondern nur die Dominantharmonie, bis ein motivisch entwickelter Gang der I. Violine in den Hauptsatz zurückführt.
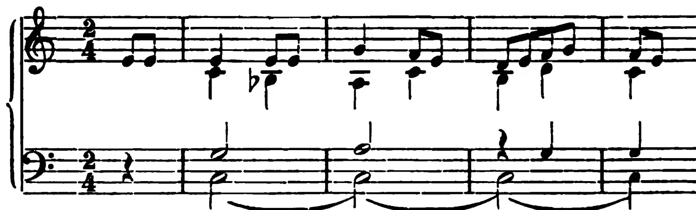
Der III. Teil bringt eine ganz neue Einführung des Seitensatzes. Der Hauptsatz moduliert nämlich mit Hilfe der Verwechslung von *C*-dur mit *C*-moll (ein Beethoven'sches Konstruktionsmittel) nach *As*-dur und *F*-moll und von hier führt eine dreistimmige

kanonische Fortsetzung nach *D*-dur direkt in den Seitensatz. Zum Schluß ist zum erstenmal eine lange deutliche Koda angefügt. Nachdem der schon im I. Teil erwähnte Orgelpunkt abgeschlossen ist, beginnt wieder das imitatorische Spiel mit dem Motiv des Hauptsatzes zwischen I. Violine und Violoncello, diesmal mit angepaßten Intervallenschritten nach *B*-dur aufwärts und wieder zurück nach *C*-dur modulierend (T. 256). Darauf folgen noch einige Kadenzen, alle aus dem Hauptsatz gebildet. Dieser schließt denn auch kombiniert mit einem Skalenmotiv im doppelten Kontrapunkt der Oktave den ganzen Satz kräftig und bestimmt ab. Die Länge der Koda ist 27 Takte.
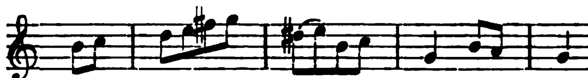
Das Adagio (9/8 *As*-dur, Sonatenform) hat eine wirklich schöne und innigempfundene Melodie, zu der das später selbständig auftretende Begleitungsmotiv des Violoncello einen guten Gegensatz bildet. Die Durchführung ist harmonisch reich und gut in den 3. Teil übergeleitet. Auch dieser Satz hat eine ausgesprochene Koda. Der ganze Satz ist durchaus homophon und ohne Figurenwerk, also nur auf Schönheit der Melodie und der Modulation hin angelegt.

Menuett und Trio sind sehr einfach und knapp.

Zu Förster's allerbesten Eingebungen gehört das Finale dieses Quartetts, ein überaus anmutiges und feines Stück, das auch formell neu und eigenartig ist. — Der Hauptsatz ist liedförmig; nachdem er zu Ende ist, beginnt ein 4taktiges Überleitungsmotiv auf der Tonika (T. 28):
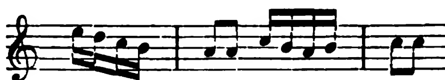


das durch viermalige Wiederholung Liedform erhält. Darauf wird der Hauptsatz zerlegt und kurz durchgeführt und moduliert in die Dominante, wo der kurze Seitensatz:



(T. 66) auftaucht, der genau wiederholt wird. Ein langer Orgelpunkt auf *G* führt in den Hauptsatz zurück, der ganz wiederholt wird.

Hierauf beginnt die Durchführung, die zu Anfang den Überleitungssatz (*F*-dur) bringt, mit einer wunderhübschen Wendung nach *A*-moll, die ihn dem Schubert'schen Typus nahe bringt. Die Durchführung ist übrigens kurz und locker und ganz aus diesem Motiv bestritten. Zum Schlusse die Wiederholung des Orgelpunktes von früher.
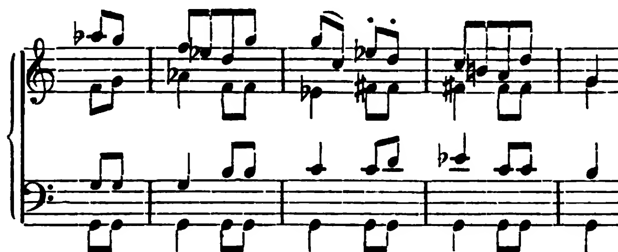
Daran schließt sich die letzte Repetition des Hauptsatzes, der nun in seiner längsten Form erscheint und dessen letzte 2 Takte: (T. 188)



nicht weniger als 8mal, 4mal in der I. Violine und 4mal im Violoncell wiederholt werden.

Die Koda beginnt mit einer kühnen harmonischen Wendung und führt über *Es*-dur nach *G* als Orgelpunkt von *C*-moll, wo über den motivischen staccato-Schlägen der

übrigen Streicher eine neue, reizvolle Melodie in der ersten Violine auftaucht, die an Schumann's Art erinnert (T. 213):
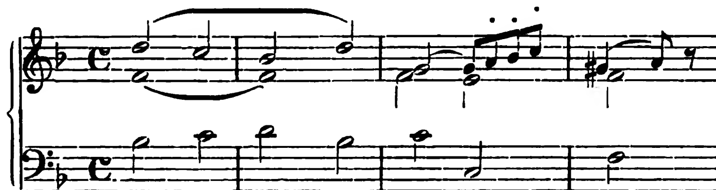


Noch 4 Takte verzögern den Eintritt von *C*, das nun bis zum Schluß als Orgelpunkt festgehalten wird; darüber eine neue Form des Hauptsatzes, der endlich auf die schon vom Beginn der Koda bekannten rhythmischen Schläge verkürzt mit dynamisch humoristischen Gegensätzen (*f* und *p*) zu Ende geführt wird.

Die Form des Satzes ist ein Zwischending zwischen Sonate und Rondo, steht aber trotz des gänzlich fehlenden II. Seitensatzes dem letzteren näher. Merkwürdig ist die Verkürzung des III. Teiles, der mit völliger Weglassung des Seitensatzes direkt in die lange Koda übergeht. Das Schema wäre also kurz so: Hauptsatz — Seitensatz (Dom.), Hauptsatz — Durchführung, Hauptsatz — Koda. Weit entfernt davon, Förster diese Unregelmäßigkeit als Fehler anzurechnen, muß man im Gegenteil sagen, daß sie gerade den Hauptreiz dieses lustigen Satzes bildet.

Natürlich stehen die übrigen Quartette des op. 21 nicht alle auf der Höhe des ersten.
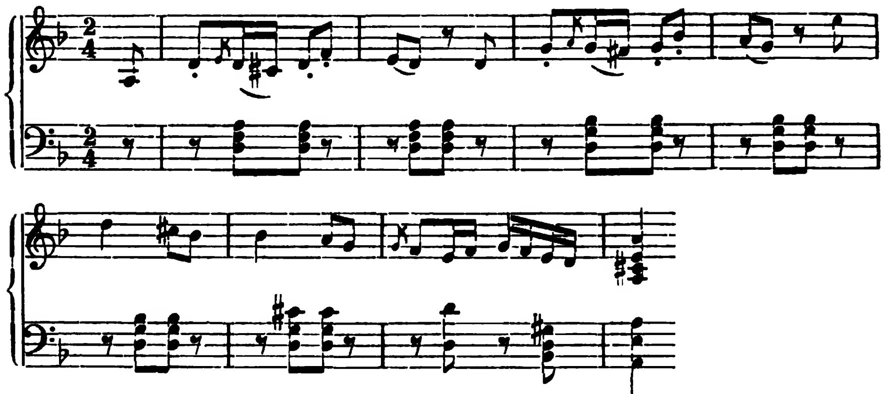
Das II. Quartett (*D*-moll) gibt im Allegro die Knappheit des I. wieder auf, um größeren Dimensionen und größerer Prägnanz Raum zu geben. Aber auch hier findet sich im Schlußsatz ein schöner Gedanke von Schubert'scher Anmut:
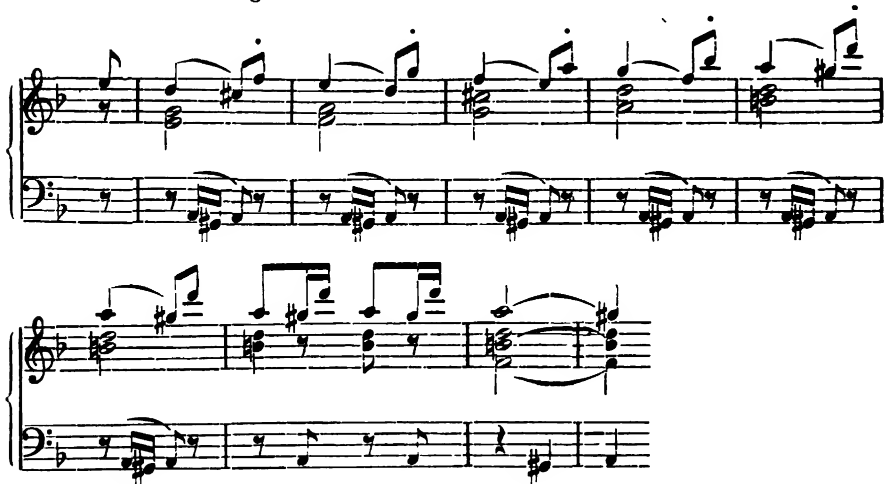


Der II. Satz (Andante in *G*-dur 3/8) hat, ohne so bezeichnet zu sein, die Form der Variation. Tatsächlich fließen die Abschnitte ineinander über, sodaß ein vollkommen einheitliches Gebilde entsteht. Das Thema ist ein 3teiliges Lied, dessen beide Abschnitte wiederholt werden. Darauf folgt unmittelbar die I. Variation, auf einem eigenen Motiv aufgebaut (im Violoncello T. 29). Im II. Teil wird dieses von einer rascheren Figur in 32tel Noten abgelöst, welche auch zum III. Teil kontrapunktiert ist. — Der II. und III. Teil des Liedes sind weit über den Rahmen des Themas hinaus erweitert, sodaß die Kadenzen wie verwischt erscheinen. Die Variation schließt nicht ab, sondern geht nach einem langen Verweilen auf der Dominante in das Thema zurück, zu welchem jetzt das Motiv der Variation im Violoncello kontrapunktiert ist.

Das Menuett zeigt eine feine Behandlung der Rückführung; das Trio ist aus dem thematischen Material des Menuetts gearbeitet.

Das Finale (Allegro 2/4) zeigt wieder starken Einfluß Beethoven's:



Das Thema stimmt fast genau mit dem des op. 18 *C*-moll von Beethoven überein. Auffallend ist der besonders kräftige Orgelpunkt am Ende der Rückführung, der aus 2 Motiven des Themas gebaut ist:
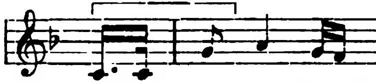


Formal bietet dieses Finale eine Analogie zu dem des I. Quartettes insofern, als der 3. Teil des Satzes den Seitensatz nicht wiederholt, sondern direkt in die Koda übergeht, die das thematische Material eigentlich mehr und besser als die Durchführung verarbeitet. Die Koda ist mehr als 30 Takte lang. Auch hier wird durch die Abkürzung große Einheitlichkeit und ein gewisser drängender Zug erzielt, was bei einem Finale stets gute Wirkung tut.

Das III. Quartett (*A*-dur) hat eine abweichende Satzstellung: Allegro, Menuett, Adagio, Finale, was deswegen geschehen ist, weil das I. Allegro von einem kurzen Andante eingeleitet und geschlossen wird.

Das IV. Quartett (*Es*-dur) ist höchstens in der Durchführung seines I. Satzes merkwürdig durch die Art, wie über den thematischen Imitationen der tieferen Stimmen in der Oberstimme eine neue Melodie gebildet wird, und durch die enharmonischen Rückungen, die in den verschiedenen Stimmen zu verschiedener Zeit notiert sind.

Das V. Quartett (*B*-dur) hat in seinem Allegro das Muster eines leichten und flotten Quartettsatzes; es ist fast durchweg auf dem hüpfenden Motive des Hauptsatzes aufgebaut, aber in so lustiger und abwechslungsreicher Art, daß man in das verdammende Urteil des zeitgenössischen Rezensenten nicht einstimmen kann, sondern sich nur wundert, daß so etwas noch ein anderer gewagt hat, als — Beethoven. Besonders hübsch ist der Schluß des Satzes mit seiner 3maligen imitatorischen Anspielung auf den Seitensatz.

Dieselbe Erscheinung im Adagio, in welchem fast kein Takt von dem immer wiederkehrenden Auftakte des Themas frei ist. — Daß es in der Durchführung selbständig verarbeitet wird, ist selbstverständlich.



Menuett und Finale (Rondo) fallen sehr gegen die beiden Vordersätze ab.

Im VI. Quartett (*E*-moll) und namentlich in der Durchführung des I. Satzes, zeigt sich die gefährliche Seite der viel besprochenen Technik. Sie besteht aus fortwährenden und unerträglich einförmigen Imitationen des Hauptmotives, an welchen anfangs nur I. und II. Violine, später alle vier Instrumente teilnehmen; es ist eine förmliche Erholung, wie eine Viertel-Bewegung endlich den Orgelpunkt einleitet. Weit besser sind die andern 3 Sätze des Quartetts, besonders das lebhafte Finale mit einem hübschen, wieder sehr an Beethoven mahnenden Seitensatz.

Die Fortschritte der besten Sätze dieser Quartettgruppe gegenüber der von op. 16 sind ganz ungeheure. Hier ist nirgends mehr eine Lücke, der Zusammenhang der Teile ist vollkommen, alles geht in einem Zug vorüber. Die kontrapunktisch-motivische Arbeit in den Durchführungen ist Prinzip. Die Modulation greift viel weiter aus als bisher, nicht selten geschieht sie durch Anwendung der Chromatik und Enharmonik. Eine ganz neue Errungenschaft dieser Quartette ist die lange, mit Bewußtsein angelegte Koda, die häufig das ersetzt, was die Durchführung schuldig geblieben ist. Sie bringt wirklich eine neue Verarbeitung der Themen und ist auch modulatorisch nicht mehr so eng begrenzt. Das Adagio erreicht einen Ausdruck und eine Vollendung der Form, wie in keiner seiner gleichzeitigen Klaviersonaten. — Selbst die Variation zeigt hier Ansätze zur thematischen Behandlung. Die Menuette sind im allgemeinen kürzer und nicht so sorgfältig in der Arbeit wie in op. 16. Von den Finales gilt hier dasselbe, was auch sonst gesagt werden kann, daß sie nämlich im Durchschnitt die besten und fließendsten Sätze sind.

Über die Behandlung ist nichts Neues zu sagen. Der Klang ist durch die reiche Verwendung der Imitation und kanonischer Führungen ein manigfaltigerer.

Das Stakkato, als Mittel komische Wirkungen zu erzielen, ist häufig angewendet (wahrscheinlich auch der springende Bogen, der aber nicht angezeigt wird).

Dämpfer sind einmal vorgezeichnet (Adagio Nr. 4), pizzikato fast gar nicht.

Streichquintette.

Die 3 Quintette op. 19, 20, 26 stammen aus derselben Zeit wie Förster's letzte Quartette. Dennoch wäre man fast versucht, das erste derselben einige Zeit früher anzusetzen.

Das I. Quintett (*C*-moll) zeigt im Allegro noch alle Zeichen der Unreife: die vollständige Abschließung der einzelnen Teile, wodurch der freie Fluß gehindert wird, die große Zahl der akkordischen Füllnoten und Begleitungsrhythmen, die enge Anlage des II. Teiles.

Dagegen ist der I. Teil umfangreicher, die Modulation freier, als in den früheren Werken Förster's. Auch begegnet man hier im Schlußsatz des I. Teiles einem Thema, das schon im Quartett op. 7 No. 3 vorkommt und mit 2 Beethoven'schen Motiven verwandt ist (T. 67).
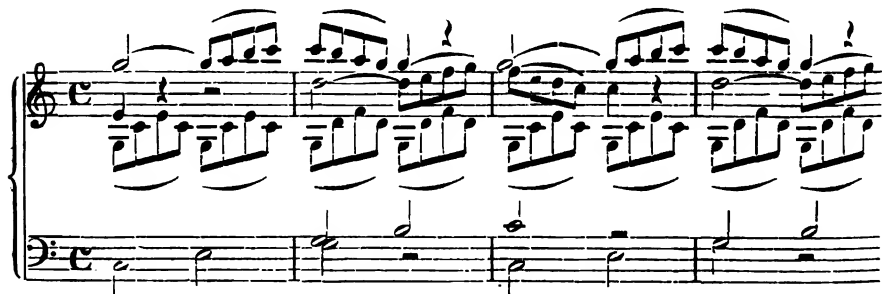


Die Coda fehlt vollständig; statt ihrer tritt eine kleine Erweiterung des Schlußsatzes ein.

Der zweite Satz (Andantino 3/8) ist eine 3teilige Form, mit Anwendung der Variation. Formell eine Analogie zum Andantino des Quartettes op. 21 No. 2. Die Stimmführung dieses Satzes ist weit selbständiger als die des ersten; seine Länge läßt aber ein weiteres Ausgreifen der Modulation, die auf die nächsten verwandten Tonarten beschränkt bleibt, sehr vermissen.

Menuett und Trio sind regelmäßig und unbedeutend und zeigen nur das Bestreben nach gutem Satz. — Am besten gelungen ist auch hier wieder das Finale (poco presto fließend in der Form, einheitlich in der Thematik, nur die Durchführung ist kurz und schwach. Wenn nichts anderes, wiese die lange Koda, der beste Teil des Satzes mit ihrem ausgedehnten Orgelpunkt auf die späte Entstehungszeit des ganzen opus.

Das Quintett 20 (*A*-moll) dagegen stellt sich den besten Streichquartetten an die Seite.

Das Allegro hat einem formell mustergiltig aufgebauten I. Teil mit guter Fortsetzung des Hauptsatzes, guter Einführung des Seitensatzes, kurz, es ist aus einem Guß. Der Seitensatz erinnert in der Art seiner Anlage, in dem Wechselspiel zwischen 2 und 2 Stimmen, an Beethoven'sche Seitensätze (T. 42.)
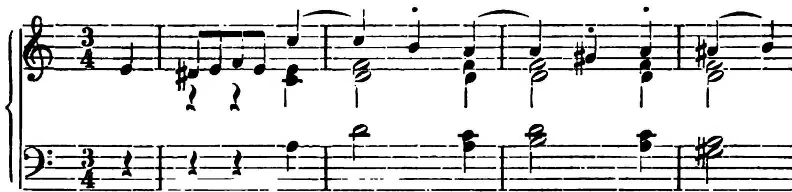


Allerdings ist das gesamte Themenmaterial der Exposition trotz ihrer langen Ausdehnung rhythmisch arm, was sich denn auch in der Durchführung fühlbar macht. Diese ist eigentlich nur eine teilweise Wiederholung des I. Teiles ohne harmonische und thematische Steigerung.

Der III. Teil weist eine kleine tonale Abweichung vom Schema der Form auf: der Seitensatz tritt hier zuerst in *F*-dur auf (ist auch in der Instrumentierung verändert) und erscheint erst bei der Wiederholung in der regelmäßigen Tonart *A*-moll.
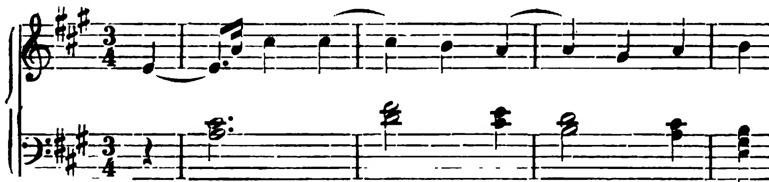
Das Andante (*A*-dur Sonatenform) ist heiteren, scherzhaften Charakters, formell sehr geschickt und gut in der Stimmführung. Imitation und Kanon sind viel und am richtigen Platze angewendet.

Das Menuett ist durch seinen besonderen Ernst und die Größe in der Anlage ausgezeichnet. Stünde nicht die Tempobezeichnung »Moderato« darüber, könnte man es kurzweg für ein Scherzo erklären. Jedenfalls spürt man hier wieder starken Beethoven'schen Einschlag. —

Schon im Thema:



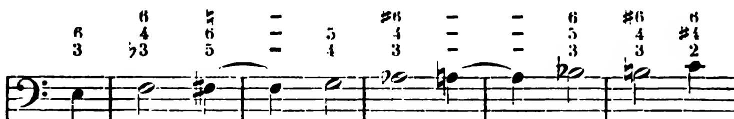
Beethoven op. 12 No. 2, Finale:



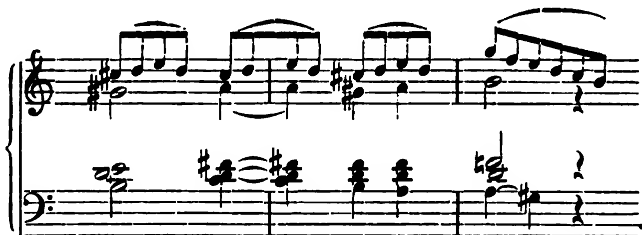
Der erste Teil ist liedförmig angelegt und schließt mit einer kleinen Erweiterung auf *Es*-moll. Technisch vollendet kann man die Durchführung nennen, die hier — mehr als in den Menuetten der Streichquartette — allen Liedcharakter abstreift und nur auf die größte Steigerung der Motive bedacht ist. Sie beginnt mit einem 4taktigen Modell, das selbst schon imitatorischen Charakters ist, und auf 2 verschiedenen Stufen gebracht wird (*C*-dur und *A*-moll); dann wird es so verkürzt, daß immer die beiden Motive des Themas, das Achtelmotiv des ersten und das Synkopenmotiv des zweiten Taktes übereinander stehen. Die Verkürzung wird noch drängender, als das Achtelmotiv rhythmisch verschoben den Ton *D* fixiert,



während die übrigen Instrumente auf dem chromatischen Baß eine harmonische Steigerung ausführen, immer in Synkopen:
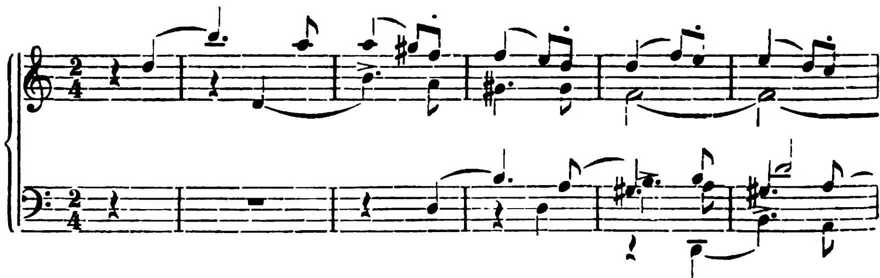


Noch im letzten Takt, auf *A*-moll, immer unter dem festgehaltenen Orgelpunkt und als Schluß der chromatischen Steigerung bringt die 2. Violine im kräftigsten *F* das Motiv des 3. Taktes (T. 45):
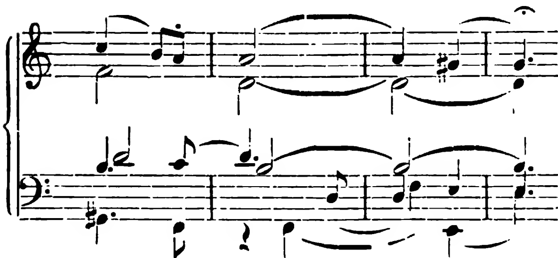


Auch der Wiedereintritt des Themas, der so vorbereitet wird, ist belebt und gehoben durch den Orgelpunkt im Violoncell, wo das Achtelmotiv noch eine Zeitlang als Echo der großen Steigerung nachklingt. Das Thema wird auch hier nach dem 4. Takt abgebrochen und durch eine neue Wendung nach der Unterdominante gesteigert, um erst am Ende analog dem I. Teil geführt zu sein.

Weniger bedeutend ist das Trio. Neu und charakteristisch ist der Umstand, daß es nicht vollständig abschließt, sondern mit einer 18taktigen durchaus thematischen Überleitung ins Menuett zurückgeht! Hier ist also auch dieser Zusammenhang noch hergestellt.

Der letzte Satz (2/4 Takt, Sonatenform) ist ebenfalls durch einige Züge merkwürdig; vor allem dadurch, daß er keinen eigenen Seitensatz hat, sondern der Hauptsatz an dessen Stelle tritt. Hauptsächlich aber durch die Rückführung: erst der lange, kräftige Orgelpunkt mit der schrittweisen Vergrößerung aller Rhythmen, endlich die fünfstimmige Imitation auf der Harmonie des 7. Akkordes — wie ein tiefes, schmerzliches Aufseufzen (T. 233):





Das alles ist wahrhaft und ernst empfunden und wäre auch eines Größeren nicht unwürdig gewesen. Ebenso hoch ist die Koda zu stellen, die wieder eine Durchführung für sich bildet.

Das III. Quintett zeigt wieder mehr Geschicklichkeit und Beherrschung der Form, als Tiefe. Wie Förster hier die Kunst der Einführung kennt, ist aus der langsamen Vorbereitung des chromatischen Seitensatzes im I. Teil zu ersehen.

Das Andante (*As*-dur $^6/_8$) hat guten und klangschönen Satz, wird aber in seiner Wirkung durch große Länge beeinträchtigt.

Das Menuett ist zwar gut kontrapunktisch erfunden und ausgeführt, ist aber durchaus nicht von gleichem Wert, wie das eben besprochene.

Am besten gelungen ist wieder das Finale, ein Satz von toller Lustigkeit, der im gehörigen Tempo gespielt, eine gute Wirkung machen muß. Der Anfang mit seinen schnell gestoßenen Achteln ist im Klang ähnlich dem Finale von Beethoven's Quintett *C*-dur.

Im übrigen verhalten sich die Quintette zu Mozart und Beethoven ähnlich wie die Streichquartette. Mehr noch als diese sind es Übergangstypen, einmal nach dieser, einmal nach jener Seite neigend. Umfang und Form sind entwickelter, als bei dem Vorbilde Mozart's, das aber in Reichtum der Erfindung und Klangschönheit nirgends erreicht ist.

Es scheint, daß Förster später keine Quintette mehr geschrieben hat; er hätte es darin vielleicht noch weiter bringen können. Denn besonders das Quintett op. 19 verrät durch seine formale Steifheit noch deutlich den Kampf mit dem neuen und ungewohnten Material, das die 5 Instrumente gegenüber der Vierstimmigkeit des Streichquartetts boten. Die Zusammensetzung ist die Mozart's: 2 Violinen, 2 Bratschen, 1 Violoncell. Satztechnisch ist dies häufig durch paarweise Gegenüberstellung der beiden Geigen und Violen, oder je einer Geige und Viola gegen die beiden andern, oder durch Vereinigung der dunklen Violenklänge mit dem Violoncell gut ausgenützt. —

Wer diese lange Reihe von Werken, von den ersten primitiven Versuchen — den Violinsonaten — bis zu den ausgereiften Formen der letzten Streichquartette, Streichquintette und Klaviersonaten überblickt, muß den Eindruck einer imponierenden Entwicklung gewinnen. Schritt für Schritt ist es zu beobachten, wie mühevoll sich Förster in die Formen der Kammermusik einarbeitet und wie er endlich nach langem Ringen mit dem Material dazu gelangt ist, sie frei und selbständig weiterzubilden. Daß er dabei seinem größten Zeitgenossen nachfolgt und unter dessen direktem Einfluß steht, kann ihm nur zur Ehre gereichen, — zeigt es doch, daß er vielleicht als einer der ersten ganz begriffen hat, wo der junge Beethoven über seine Wiener Vorgänger hinausstrebte.

Daß Förster nicht die höchsten Ziele seiner Kunst erreicht hat, ist erstens in seinem kleineren Talent, zweitens darin begründet, daß er seine ganze Entwicklung erst verhältnismäßig spät begonnen hat; schrieb er doch seine besten und frischesten Quartette erst als mehr denn

50jähriger Mann. Es ist schade, daß er nicht früher soweit gekommen ist, sonst hätte Förster einen sehr hübschen Typus der Kammermusik geschaffen; in Andeutungen liegt er ja in den besten Sätzen vor. Es wäre der Stil der ersten Periode Beethoven's in kleineren, anspruchsloseren und leichteren Formen gewesen, — man könnte etwa sagen das Bild seiner großen Kunst unter einem kleineren Gesichtswinkel, in einen kleineren Rahmen gefaßt.

Hier und da zeigt sich bei Förster doch etwas von einer persönlichen Note; es sind ganz leise Anklänge an das, was noch kommen sollte, eine Ahnung der herrlichen Klänge der Wiener Romantik, die in Franz Schubert ihren Wecker gefunden hat.

Somit steht Förster an den Pforten der modernen Musik; er hat noch ihrem Schöpfer fast in seiner ganzen, unerhörten Entwicklung folgen können. Es ist aber fraglich, ob er sich noch in der neu erstehenden Welt zurecht gefunden hat. Denn damals war seine Zeit vorüber; er teilte das Schicksal aller Ubergangstypen: die Vergessenheit.



Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero

von

Robert Lach.

(Lussingrande.)

Im Laufe des Vorjahres hatte ich Gelegenheit, im Rahmen dieser Publikationen verschiedene auf der Insel Lussin gemachte musikhistorische Funde zu veröffentlichen. Im nachfolgenden erlaube ich mir, in analoger Weise einige während eines neuerlichen Aufenthalts auf der Insel von mir entdeckte, bezw. gesammelte uralte kirchliche Gesänge vorzuführen, die sämtlich auf der Insel Lussin sowie den umliegenden größeren und kleineren Inseln, Arbe, Cherso, Sansego usw. gesungen wurden, zum Teil noch werden. Gemeinsam ist all den Orten, in denen ich die nachfolgenden Gesänge sammelte und vorfand, daß sie hinsichtlich der kirchlichen Organisation dem ehemaligen Episkopat von Ossero untergeordnet waren, also in den Sprengel dieser Diözese gehörten.

Der Ort Ossero, auf der Südwestspitze der Insel Cherso gelegen und in der Gegenwart durch eine fliegende Brücke mit der Nordostspitze der gegenüberliegenden und gerade an diesem Punkte mit Cherso sich nahezu berührenden Insel Lussin verbunden (geologisch sind beide Inseln nichts andres als eine in der Urzeit einheitliche Bergkette, die später, infolge einer submarinen Senkung, in die gegenwärtig getrennten beiden Inseln Cherso und Lussin zerfiel), ist eines der ältesten und altehrwürdigsten Kulturzentren im österreichischen Küstenlande. Der Sage nach bis ins graueste Altertum zurückreichend, war der Ort schon in der römischen Kaiserzeit einer der bedeutendsten und wichtigsten Häfen im Verkehre mit dem Orient und diente den römischen Flotten bei den Expeditionen gegen Dalmatien, Griechenland und den Orient wegen seiner windgeschützten Lage bei heftigen Stürmen (namentlich der hier oft ganz fürchterlich wütenden Bora) häufig genug als Zufluchtsort und Dock. Schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums zum Sitze eines Bischofs erkoren, blühte es im Laufe des Mittelalters immer reicher auf, bis es im 12. bis ungefähr 15. Jahrhundert eine Einwohnerzahl von 70 000 Menschen besaß und eine durch ausgedehnten Handel und lebhaft

betriebenes Gewerbe ausgezeichnete, an Palästen, Landbesitz und Gütern reich gesegnete Stadt war. Noch heute geben die von reichem Schmuck ehemaliger Ornamentik und Malerei Spuren aufweisenden, sehr ausgedehnten Ruinen und Palasttrümmer der gegenwärtig in Schutt und Gerölle vergrabenen Stadt einen Begriff von ihrer ehemaligen Größe und Wohlhabenheit. Jahrhunderte lang unter venezianischer Herrschaft (wie die meisten im Umkreise gelegenen Inselorte, z. B. Lussingrande, Neresine usw.), ging die Stadt aus verschiedenen, teils politischen (der wachsenden Eifersucht des den Handel nach dem Orient allein und ausschließlich für sich als Monopol beanspruchenden und argwöhnisch alle in dieser Hinsicht hervorragenden Kolonien überwachenden Venedig), teils anderen, vor allem klimatischen Gründen (der infolge zunehmender Versumpfung des südlichen Cherso immer fürchterlicher emporwachsenden und verheerender um sich greifenden Malaria) allmählich immer mehr zurück, bis Aristokraten, Behörden, Bischof und alle Reicheren die von Sumpffieber verpestete, unglückliche Stadt gänzlich verließen und sie ihrem traurigen Schicksal preisgaben. Gegenwärtig ist Ossero eine von giftigen Sumpfdünsten erfüllte, von Schmutz, Armut und Krankheit bewohnte Handvoll elender, auf den Trümmern einstiger Größe und zwischen den Ruinen prächtiger Paläste errichteter Hütten, in denen 300—400 Einwohner, von Hunger, Elend und Krankheit ausgemergelte, von Fieber geschüttelte und vom Sonnenbrand ausgedorrte, hohläugige Bettler, mit leichenfahlen Wangen und schlotternden Knien, müde und siech herumschleichen.

Für den Musikhistoriker aber, sowie überhaupt für den Historiker und kulturgeschichtlichen Forscher ist Ossero besonders darum interessant, weil von ihm aus in der Zeit seiner Blüte und Macht, da es als Bischofssitz Zentrum der ganzen Diözese war, in die umliegenden Orte und Inseln der Samen der Kultur getragen und ausgestreut wurde. Namentlich die Musik war es, die hiervon besonderen Nutzen zog, insofern Gesänge, — zunächst, der Natur der Verhältnisse entsprechend, religiösen, weiter aber auch weltlichen Charakters, wie wir gleich weiter unten einige Beispiele davon sehen werden, — Gesänge, die als die reichsten, köstlichsten Früchte der zeitgenössischen religiösen Kunst an der Kathedrale des Bischofsitzes Ossero eingeführt und hier vom Domkapitel gesungen wurden, von hier aus auch in die zu der Diözese gehörigen übrigen Inseln und Städte importiert und heimisch gemacht wurden. So erklärt es sich denn, daß man heutzutage in den Kirchenarchiven kleiner, von Fischern und Bauern bewohnter Inseln, Städte oder Dörfer der österreichischen Riviera Denkmale uralter, musikalischer Stile und längst untergegangener Formen der Tonkunst finden kann, — eine Erscheinung, die im ersten Augenblick frappieren und befremden mag, die aber dann

das seltsame ihres Auftretens verliert, wenn man die historischen Verhältnisse und Entwicklungsbedingungen der hiesigen Kultur kennt und berücksichtigt.

Ein interessantes derartiges Beispiel liefern uns die in den Beilagen unter A I und II genau und notengetreu wiedergegebenen Falsibordoni. Ich fand sie zufällig beim Durchstöbern des Kirchenarchivs von Lussingrande in einer uralten, handschriftlichen Kopie verschiedener liturgischer Gesänge, einem Heftchen von vergilbtem Papier, auf dessen Titelblatt von der Hand des früheren Pfarrers von Lussinpiccolo, Don Francesco Craglietto, vermerkt steht, daß es für den Gebrauch des Organisten bestimmt sei, behufs Begleitung der liturgischen Gesänge mit der Orgel. Wann das Heftchen, auf dem die vier Notenlinien des gregorianischen Gesangs teils mit roter Tinte, teils mit Bleistift gezogen, und die Notenköpfe mit schwarzer Tinte gemalt sind, geschrieben wurde, und wer der Kopist war, hierüber konnte mir niemand von der Geistlichkeit Auskunft geben; dem Anschein nach dürfte es aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammen. Schließlich ist das Alter dieser Abschrift auch vollkommen gleichgiltig, da aus inneren Gründen das Alter und die Entstehungszeit der uns hier interessierenden Falsibordoni unabhängig von jeder Rücksicht auf die Abschrift, in der sie uns erhalten sind, sich wenigstens annähernd mit vollkommener Sicherheit bestimmen läßt. Übrigens füllen die Falsibordoni nur die ersten zwölf Seiten der Abschrift; von Seite 13 ab beginnen einstimmige, gewöhnliche gregorianische Gesänge von Meßgesängen, Hymnen u. dgl., wie sie vollkommen notengetreu aus den offiziellen Ausgaben des *missale*, *vesperale*, *antiphonarium Romanum* usw. kopiert wurden und für uns kein weiteres Interesse haben. Sie füllen den weitaus größeren übrigen Teil des Heftchens, etwa 26 Seiten, aus. Die ersten zwölf Seiten dagegen enthalten, wie schon bemerkt, die in Rede stehenden Fauxbourdons, und zwar in der Weise, daß auf jeder linken Seite des Folios die authentische, gregorianische Melodie, auf der gegenüberstehenden rechten Seite dagegen die Diaphonie, die kontrapunktierende zweite Gegenstimme, verzeichnet ist. Auf Seite 6 schließt die erste *missa duabus vocibus*, auf Seite 12 die zweite. Die auf der linken Seite notierte gregorianische Melodie verglich ich Note für Note mit der offiziellen, authentischen Ausgabe des *missale*, bzw. *vesperale Romanum*, wie sie mir in den hinter dem Altar, im Chore der Kirche von Lussingrande, auf Pulten aufgestellten, großen offiziellen gregorianischen Kirchengesangsbüchern zugänglich war, und fand sie mit deren Notierung vollkommen gleichlautend. Was uns also hier interessiert, ist lediglich die Zweistimmigkeit und natürlich vor allem die zweite Stimme selbst, die Diaphonie, die kontrapunktierende Gegenstimme. Denn da seit Jahrhunderten der offizielle, kirchliche Vortrag des *cantus gregorianus*

einstimmig, bzw. homophon unisono und in der Neuzeit mit Orgelbegleitung stattfindet, die in der Abschrift verzeichnete Diaphonie aber ausschließlich vokal, nicht instrumental gedacht ist, wie aus den ausdrücklich sehr genau unter die Noten der Gegenstimme gesetzten Worten des liturgischen Textes hervorgeht, so weisen die in dieser Abschrift uns erhaltenen diaphonischen Gesänge von vornherein auf eine Entstehungszeit hin, die durch genauere formale Analyse der diaphonischen Gegenstimme sich eben als die Stylperiode der Fauxbourdons herausstellt.

In Beilage A I und II sind beide Messen genau und naturgetreu mit allen ihren, in der mir vorliegenden Handschrift, vorhandenen Eigentümlichkeiten und stellenweisen Schreibfehlern, zur Partitur zusammengestellt, wiedergegeben. Da jedoch durch die in der Handschrift häufigen Inkongruenzen der Notenwerte einander korrespondierender, gleichzeitiger und gleichlang dauernder Noten die Übersichtlichkeit der Partitur und deren Studium bedeutend erschwert wird, so habe ich mir erlaubt, in Beilage A I und II diese beiden Stimmen partiturmäßig in der Weise zusammenzustellen, daß die einander entsprechenden Noten und Notengruppen, auch wenn sie in der Handschrift infolge von Schreibfehlern dem Zeitwerte nach nicht zusammenfallen, genau untereinander stehen, wobei aber, um die in der Handschrift vorhandenen Inkongruenzen ersichtlich zu machen, die Notenwerte genau der Handschrift entsprechend übertragen wurden (sodaß also, wenn in dieser eine 𝆷 einer 𝆸, oder eine 𝆸 einer ◊ korrespondiert, auch in der Partitur eine Longa über oder unter einer Brevis, eine Brevis über oder unter einer Semibrevis steht).

Was nun Stil und Form der beiden Diaphonien selbst betrifft, so zeigen diese in schier schulbeispielartiger Weise ideal genau alle Symptome der frühesten Entwicklungsstufen des Kontrapunkts, der Diaphonie des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Gesetze dieser Periode sind in den vorliegenden Messen genau beobachtet, und namentlich die erstere der beiden hält sich auf das strengste an jene Gesetze der Frühperiode des Kontrapunkts: Anfang und Schluß bilden immer reine Quinten. Über der als cantus firmus zugrundeliegenden gregorianischen Melodie schwebt die zweite Stimme in Quinten- oder Terzenparallelen. Bisweilen kommen sich beide Stimmen in Gegenbewegung im Einklang entgegen, kreuzen sich und der *cantus firmus* schwebt über der Gegenstimme. Andere Intervalle als Quinten, Terzen, Einklänge und Oktaven kommen überhaupt nicht vor. Gegenüber diesem uraltertümlichen, an den von den Schulen des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts als allein zulässig anerkannten Konsonanzen streng festhaltenden ersten Gesang scheint mir der zweite bereits Neuerungen adoptierend, also jüngeren Datums: als Anfang und Ende sind nicht mehr ausschließlich die altertümlichen, harten, starren und herben Quinten angewendet, sondern auch die weicheren, weich-

licheren Terzen kommen neben Einklängen und Oktaven als Anfang oder Schluß vor. Die beiden Stimmen schweben nicht mehr bloß in Quinten- oder Terzenparallelen nebeneinander her, auch Oktaven- und stellenweise Quartenparallelen bringen Abwechslung. Auch von der Gegenbewegung ist mehr Gebrauch gemacht, wie sich denn überhaupt die Gegenstimme einer größeren kontrapunktischen Selbständigkeit erfreut und erst hier überhaupt von rudimentären Anfängen des Kontrapunkts die Rede sein kann. Es löst sich u. a. stellenweise die Gegenstimme zu selbständigen, melodisch-kontrapunktischen Gängen und Figuren von der als *cantus firmus* zur Unterlage dienenden gregorianischen Weise ab: selbständige, kleine Tongruppen, Verzierungen und Kadenzformeln (z. B. [Notenbeispiel] u. dgl.) treten unabhängig gegen eine Note des *cantus firmus* auf, — kurz, lauter Symptome im Verhältnis zum ersten Gesang kontrapunktisch bereits entwickelteren Stiles. Dazu kommen noch zwei weitere wichtige Merkmale: der intensive Gebrauch von Minimen und die Anwendung des Leittones (letztere allerdings in einer für unsere moderne Empfindung seltsam verkehrten Weise, da, während die diaphonische Stimme durch den Leitton zur reinen Quinte des Grundtons, also zur Dominante, emporsteigt, der *cantus firmus* wieder in die Tonika zurückkehrt). Erinnert man sich nun an das bekanntlich sehr späte Auftreten der Minimen und des ersten ahnenden Gefühls des Leittons, so wird man mir, wie ich glaube, beistimmen, wenn ich den zweiten Gesang um mindestens mehrere Dezennien, vielleicht gar noch um mehr, etwa ein Jahrhundert, nach der Entstehung des ersten ansetzen zu müssen glaube und für diesen den Anfang des 14. Jahrhunderts, Ende des 13. Jahrhunderts, für jenen mindestens Mitte, wenn nicht Ende des 14. Jahrhunderts annehme (d. i. jene Zeit, in der auch die Zulässigkeit der Terz als reine Konsonanz für Anfang und Ende durch die französische Dechanteursschule ausgesprochen worden war, also nach der Hälfte des 14. Jahrhunderts). Beide Gesänge aber vereint repräsentieren uns ein interessantes Stück Entwicklungs- oder vielmehr Entstehungsgeschichte des Kontrapunkts, recte diaphonia, und speziell jenes Kapitels der Musikgeschichte der Formen, das mit dem Terminus »Falsibordoni« gekennzeichnet ist. Die typischen Symptome der Fauxbourdons des 14. Jahrhunderts treten uns hier entgegen.

Die nächste Frage ist nun die: wie gelangten diese Falsibordoni nach Lussingrande, in das weltentlegene Inselstädtchen tief unten im adriatischen Meere? Die Antwort läßt sich nicht so schwer an, wenn man bedenkt, daß dieses Inselstädtchen nicht immer auf der tiefen Stufe stand, auf der es jetzt steht, sondern daß es, ähnlich seiner ungleich größeren

und mächtigeren Schwesterstadt Ossero eine reiche, blühende, mächtige Vergangenheit hinter sich hat, und wenn man für die Rekonstruktion der Geschichte der beiden Gesänge sich an die Tatsache hält, daß die diaphonische Stimme in unsern beiden Messen vollkommen genau mit den liturgischen Texteswort en ausgestattet ist, also offenbar irgendwann einmal gesungen wurde, sowie, daß das Heft mit der Abschrift für den Gebrauch des Organisten bestimmt war, also offenbar irgendwann, und zwar bis in die neuere Zeit herein (da ja aus dieser diese Bestimmung für den Organisten datiert) instrumental gespielt wurde. Da nun aber, wie mich die hiesige Geistlichkeit versicherte, seit Menschengedenken hier kein gregorianischer Gesang zweistimmig gesungen und ebenso auch diese Falsibordoni nicht auf der Orgel gespielt wurden (was schon aus der gänzlich unpartiturmäßigen Anordnung der beiden Stimmen, — getrennt voneinander auf zwei verschiedenen Seiten desselben Blattes! — hervorgeht), so bleibt meines Erachtens kein anderer Schluß übrig als dieser: die beiden Falsibordoni wurden irgendwann zur Zeit der Blüte der Fauxbourdons, also wahrscheinlich gleich zur Zeit ihrer Entstehung, im Laufe des 14. Jahrhunderts, aus ihrer Heimat, dem Kontinent (vielleicht irgend einer der norditalienischen Diskantistenschulen, wie sie im 13., 14. und 15. Jahrhunderte in Norditalien ja so reich blühten), wahrscheinlich über Venedig (vielleicht stammen sie direkt aus Venedig selbst?) im regen, geistigen und kulturellen Verkehr der großen Meerbeherrscherin mit ihren Kolonien, und befruchtet von dem doppelten Samen der zwei größten Kulturträger in diesem Winkel des adriatischen Meeres, der Kirche und der Republik Venedig, in die venezianische Kolonie und Bischofstadt Ossero importiert, hier vom Domkapitel jahrhundertelang gesungen, abgeschrieben und weiterverbreitet, und, wie wahrscheinlich auch in andere Städte des Sprengels der Diözese Ossero, so auch u. a. in die damals reiche und blühende Stadt Lussingrande verpflanzt, wo sie ebenso jahrhundertelang von der Geistlichkeit weitergesungen und, als beim Rückgang und dem Sinken der Stadt mit deren Reichtum und Umfang auch die Zahl der Geistlichkeit sich verringerte, später einstimmig mit Begleitung der Orgel gesungen wurden, wobei diese die Quinten- und Terzenparallelen der früheren Singstimmen ausführte. Bei der mit dem Untergang der venezianischen Herrschaft, der Verlegung des Bischofssitzes und dem Verwelken der Blüte beider Städte immer mehr über die Insel Lussin, sowie über alle andern benachbarten Inseln hereinsinkenden Verödung, Weltabgeschiedenheit und dem Aufhören des Verkehrs mit dem Kontinent, sowie des Herüberströmens von dessen neuen Kulturprodukten und -fortschritten, erstarrte auch in Lussingrande diese seit Jahrhunderten vererbte Kunstgesangsübung der Falsibordoni immer mehr, bis sie zuletzt ganz erlosch und diese Gesänge, die einst die Blüte

der zeitgenössischen kirchlichen Kunst gewesen und als solche mit Stolz und Begeisterung gepflegt worden waren, bei der zunehmenden musikalischen und wissenschaftlichen Unbildung der einheimischen kroatischen und italienischen Geistlichkeit, nun fremd, tot, erloschen und unverstanden als musikhistorische Petrefacte in die Gegenwart hereinragen. So mochte, da sie mit andern gregorianischen, liturgischen Gesängen vermischt in denselben Folianten und Handschriften zusammen eingetragen waren, beim Kopieren der durch das Alter schadhaft und vergilbt gewordenen, alten Kirchenmusikwerke wohl der eine wie der andere Kopist die mit den übrigen liturgischen Gesängen vermischten Falsibordoni, die er als solche gar nicht mehr erkannte und fühlte, zwar gedankenlos abschreiben, und so ein Abschreiber sie dem andern nachfolgenden überliefern, aber für das Bewußtsein, die bewußte Übung der Kunst und der historischen Kenntnis waren und blieben sie tot, sodaß gegenwärtig von der heimischen Geistlichkeit kaum einer mehr eine dunkle Ahnung von dem Begriffe »Falsibordoni« hat. Wie sehr und tief eingewurzelt aber unbewußt die Kunsttradition der Falsibordoni im musikalischen Denken und Fühlen des Volkes fortlebt, dafür mag als Beweis der Umstand dienen, daß die auf Lussin, Cherso usw. einheimische kroatisch-italienische Bevölkerung verschiedene Formeln und Tonfolgen liturgischer oder religiöser Zeremonien, z. B. uralte Prozessionshymnen, Litaneiformeln u. dgl. unbewußt in Falsibordonicharakter behandelt, indem sie die eigentliche Tonformel als *cantus firmus*, als Baß unterlegt, über welchem sie parallel mit schwebenden Quinten improvisiert. Inwieweit hier nicht vielleicht direkte, unbewußte Reminiszenzen an die uraltvererbten, vom Vater auf die Kinder überkommenen Falsibordoni unterstützend zu Hilfe kommen mag, worauf mir die wirklich auffällige Reminiszenz der Tonfolge dieser Litaneien an unsere eben besprochenen Falsibordoni hinzudeuten scheint —, mag hier nicht weiter untersucht werden. In Beilage B ist unter g) eine dieser Litaneienformeln in ihrer Ausführung durch den Chor des Volkes als Illustration wiedergegeben.

Ein weiterer Bestandteil des Schatzes von Kirchengesängen auf Cherso, Lussin usw. sind kroatische und italienische Hymnen und Hirtenmelodien, die teils direkt für die Kirche erdacht, teils durch volksmäßige Veränderung und Umgestaltung ursprünglich gregorianischer Gesänge, teils aber, ursprünglich weltliche Volksweisen (namentlich Hirten- und Fischergesänge), durch geistliche Parodie für die Kirche umgearbeitet und gewonnen wurden. Ein Beispiel solcher uralter, kroatischer, geistlicher Hymnen, die ursprünglich weltliche Volkslieder waren, geben uns die in Beilage B unter a) bis c) veröffentlichten geistlichen Gesänge, und zwar ist der unter a) ein »Slidnica Martvačka« genannter, bei verschiedenen festlichen Gelegenheiten gesungener, der unter b) ein bei einer Prozession

am Tage der Märtyrer gesungener, uralter Hymnus. Der dritte unter c), ebenfalls bei verschiedenen Prozessionen, so am Gründonnerstag, gesungen, ist dadurch besonders interessant, daß er eine auffallende, fast naturgetreue Ähnlichkeit mit dem aus dem 14. Jahrhunderte stammenden, gelegentlich der Heimsuchung durch Pestseuchen gesungenen und aus diesem Anlaß heraus erfundenen polnischen geistlischen Gesange »Swięty boże, swięty močny« (vgl. Beilage B, d), sowie einem bekannten kleinrussischen Volksliede (vgl. Beilage B, e) und dem fälschlich als »Schöne Minka, ich muß scheiden« bei uns noch bekannteren polnischen Volkslied »Nadescha, auf!« (vgl. Beilage B, f) hat. Sollten hier von Kleinrussland über Polen nach Kroatien und den adriatischen Inseln reichende, panslawische, musikalische Reminiszenzen zugrunde liegen?

Übrigens ist der Vortrag dieser kroatischen, sowie auch der liturgischen, gregorianischen Melodien durchaus nicht so, wie diese notiert sind, sondern infolge eines sowohl auf Lussin, als auch auf allen umliegenden Inseln einheimischen, sonderbaren Brauches werden alle Töne einer Melodie *strascinando* durch eine Art *portamento* mit Vorschlägen, Nachschlägen, Schnörkeln und Mordenten miteinander verbunden und bis zur Unkenntlichkeit verziert, sodaß z. B. das Kyric der in den Falsibordoni vorkommenden 1. Messe, das auch heute noch mit nur wenig verändertem Notenwortlaut vom Volk als *missa alla Lussignese* gesungen wird, von Volk wie Priestern etwa in der unter h) in Beilage B wiedergegebenen Form gesungen wird.

Schließlich seien in Beilage C einige, ebenfalls uralte, auf Lussin gesungene und in den Kirchengesang übergegangene, italienische Hirtenlieder wiedergegeben, die bei verschiedenen, geistlich-dramatischen Gelegenheiten, bei Pastoralmessen, in der Weihnachtsmesse[1]), bei pastoralen Prozessionen u. dgl. heute noch gesungen werden. Die hier wiedergegebenen Hirtengesänge sind jedoch nicht autochthon, sondern sind vielmehr modenesische Hirtengesänge. Wie und wann sie von Modena nach Lussin importiert wurden und wie sie hier in den geistlichen Kirchengesang gerieten, während sie in Modena als einfache, weltliche Hirtenweisen zum Tanz aufgespielt werden, bleibt mir unergründlich. Vielleicht kamen sie hierher auf demselben Wege wie die obenbesprochenen Falsibordoni, zusammen mit anderen, wertvolleren geistigen Produkten des Kontinents, vielleicht aber auch wurden sie von den chioggiotischen pescatori nebst anderen italienischen Volksliedern importiert und bürgerten sich hier so schnell und fest ein, daß sie sich schließlich sogar in Kirche und Kirchengesang festsetzten.

---

1) Vgl. »Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin« in den Sammelbänden der IMG. Jahrgang IV, Heft 3, S. 536–557.
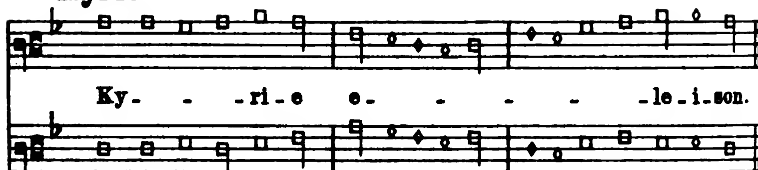
Um schließlich ein Bild von dem durch die Vermischung des liturgisch-gregorianischen Gesangs und des einheimischen, kroatischen Volksgesanges entstehenden, eigentümlichen Stil zu geben, füge ich in Beilage D No. I bis III drei uraltehrwürdige, bloß hier gesungene Kirchengesänge hinzu. Man kann diese Mischprodukte des gregorianischen Kunst- und des kroatischen Volksgesanges im großen ganzen in drei Gruppen teilen. Die erste umfaßt Gesänge mit ganz unverändert und naturgetreu beibehaltener, kroatischer Volksgesangsmelodie, und der ganze Einfluß des liturgischen und Kunstgesanges äußert sich ganz oberflächlich nur darin, daß für die Bearbeitung der Melodie zum kirchlichen Gebrauch die im liturgischen und Kunstgesang üblichen Formen (z. B. Falsibordoni, Choral u. dgl.) maßgebend waren. Die zweite Gruppe umfaßt gregorianische und liturgische Gesänge, die unter dem Einflusse des einheimischen, kroatischen Volksgesanges und im Geschmacke desselben irgendwie verändert, modifiziert wurden. Die dritte Gruppe endlich umfaßt uralte kroatische Volksweisen, die in die Kirche durch geistliche Parodie herübergenommen und hier unterm Einfluß des gregorianischen Gesangs verändert, dem gregorianischen Stil angepaßt und assimiliert wurden, sodaß sie oft kaum mehr als ursprünglich kroatische Weisen erkennbar sind, sondern gregorianische Melodien zu sein scheinen. Der ersten dieser drei Gruppen gehört der in Beilage D unter I veröffentlichte Gesang an, Falsibordoni über einer uralten, kroatischen Volksweise; der zweiten die Lamentation unter D II, der dritten die unter D III, ebenfalls eine uraltertümliche, kroatische Melodie, die aber unter gregorianischem Einflusse stark umgemodelt wurde. Alle drei geben, wie ich glaube, ein anschauliches Bild von dem eigentümlichen Mischstile, der hier auf dem Gebiete des Kirchengesanges eine bedeutsame kunstwissenschaftliche Illustration zu der in ethnographischer Hinsicht hier so bezeichnenden kroatisch-italienischen Rassemischung liefert.
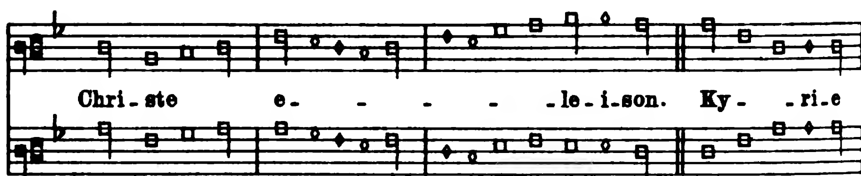
A.
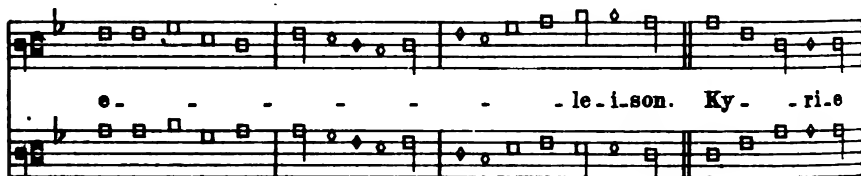
I. Missa in adventu et quadragesima.

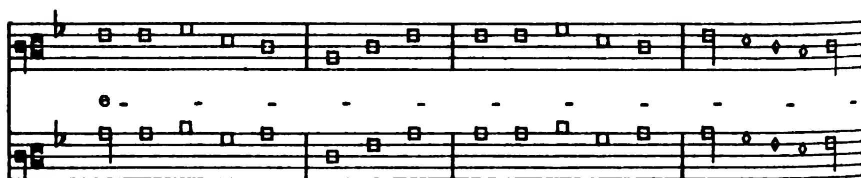
Duabus vocibus.

Kyrie.

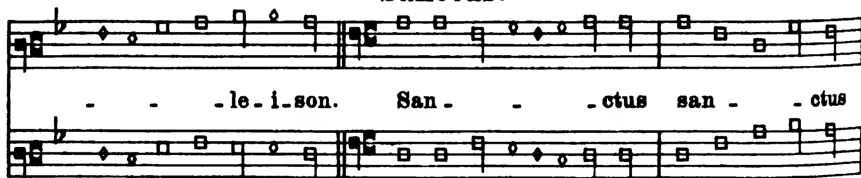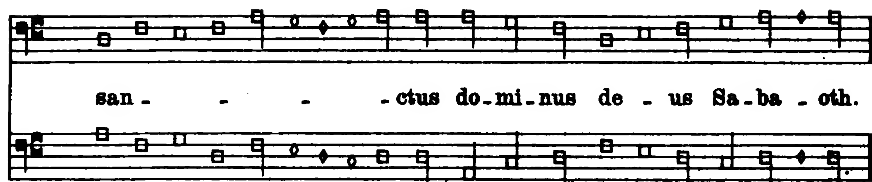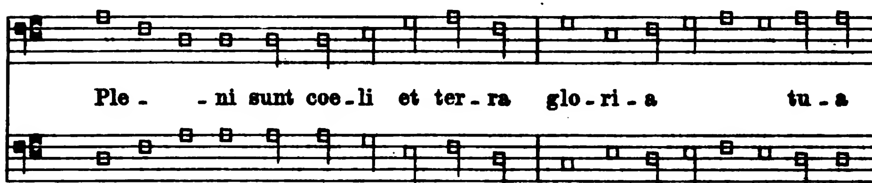






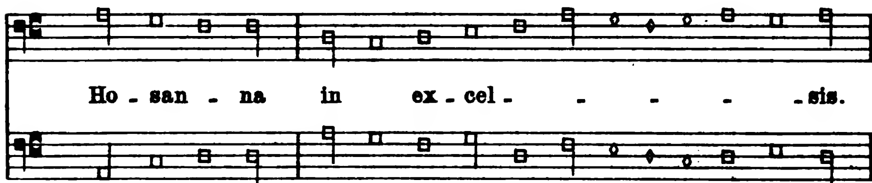


Sanctus.

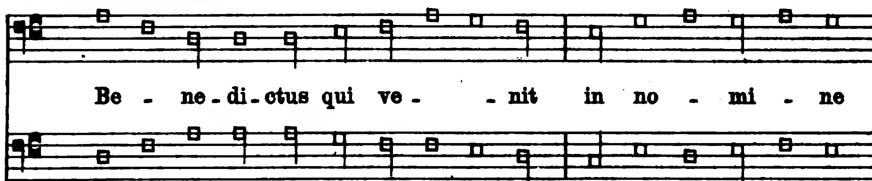


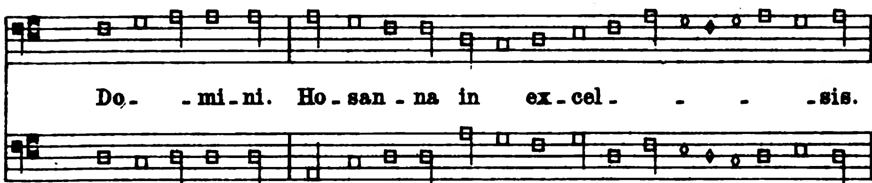

san - - - - ctus do - mi - nus de - us Sa - ba - oth.


Ple - - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a
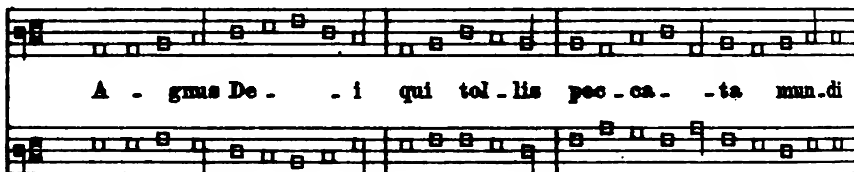

Ho - san - na in ex - cel - - - - - sis.

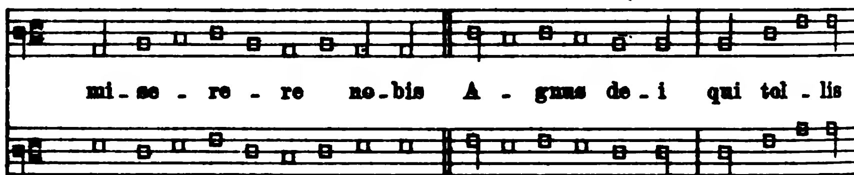
Benedictus.

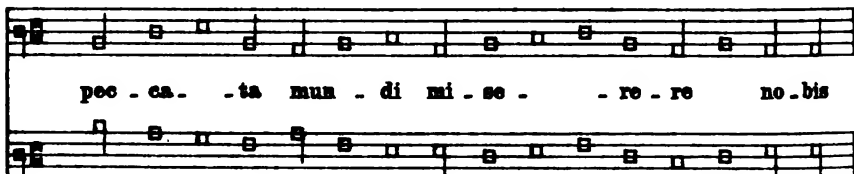

Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no - mi - ne


Do - - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - - - - sis.

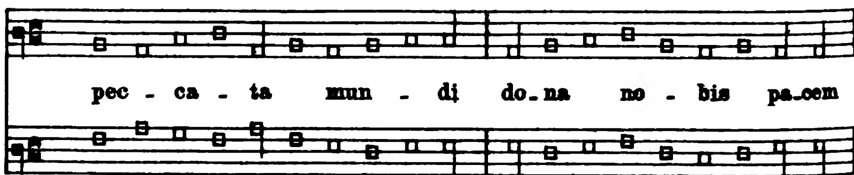
Agnus.


A - gnus De - - i qui tol - lis pec - ca - - ta mun - di


mi - se - re - re no - bis A - gnus de - i qui tol - lis


pec - ca - - ta mun - di mi - se - - re - re no - bis


A - - - gnus De - - - i qui tol - lis


pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

II. Missa sexti toni.

Duabus vocibus.

Kyrie.

Ky- -ri-e e- - -le-i-son e- - -le-i-son
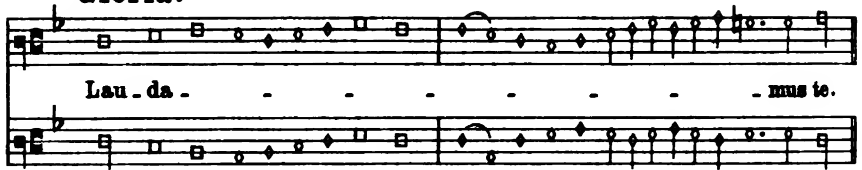
Chri-ste e-le-i-son Chri-ste le-i-son e..............................

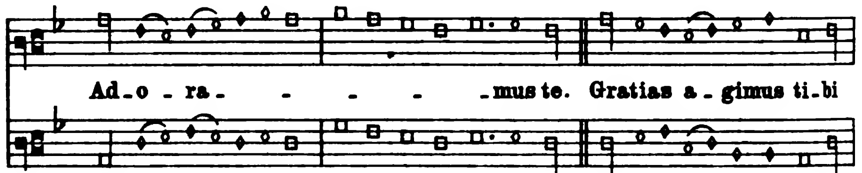
e- - -le-i-son Chri-ste e- - -le-i-son
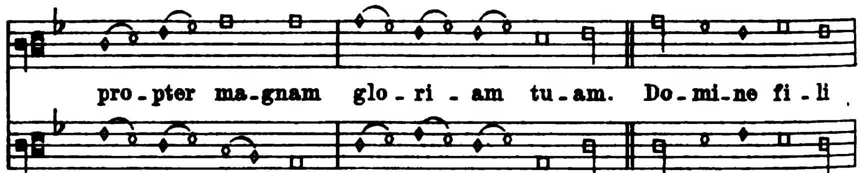
e- - - - -le-i-son. Ky-ri-e e- -le-i-son
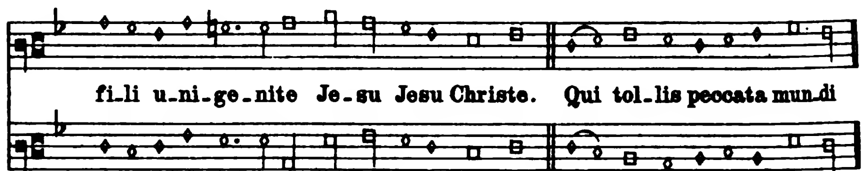
e.. e- - - - -le-i-son.
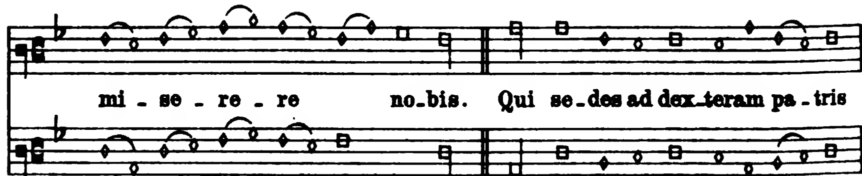
Gloria.

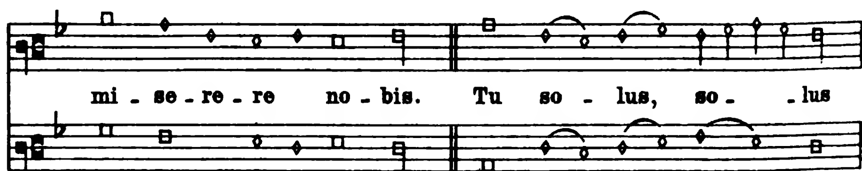

Lau - da - - - - - - - - mus te.
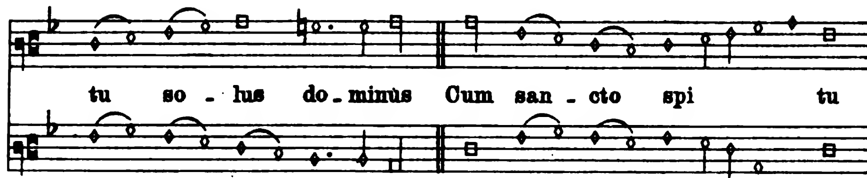

Ad - o - ra - - - - - mus te. Gratias a - gimus ti - bi
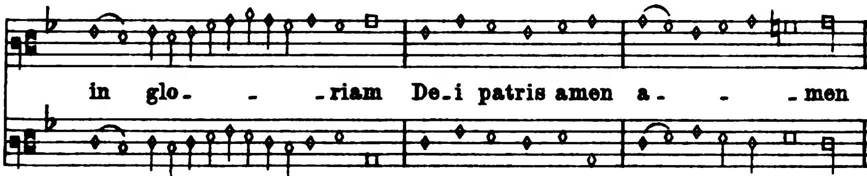

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne fi - li


fi - li u - ni - ge - nite Je - su Jesu Christe. Qui tol - lis peccata mun - di
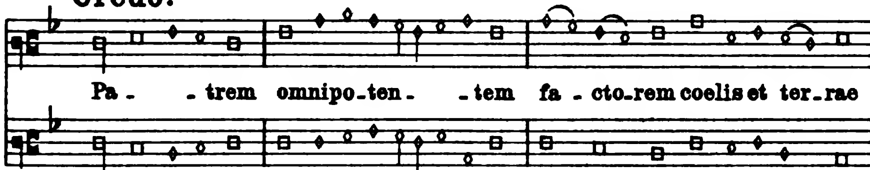

mi - se - re - re no - bis. Qui se - des ad dex - teram pa - tris

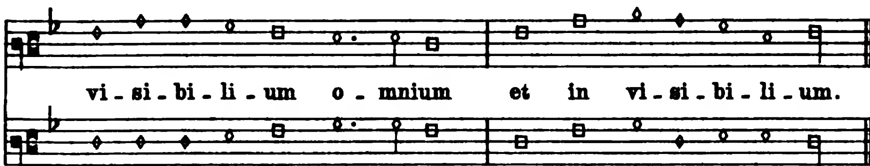

mi - se - re - re no - bis. Tu so - lus, so - - lus
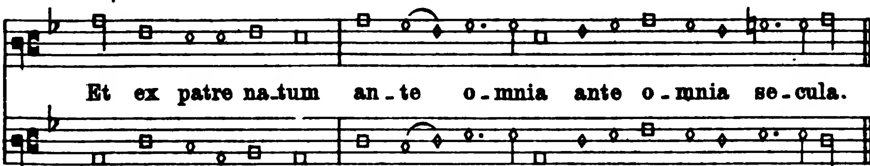

tu so - lus do - minus Cum san - cto spi tu
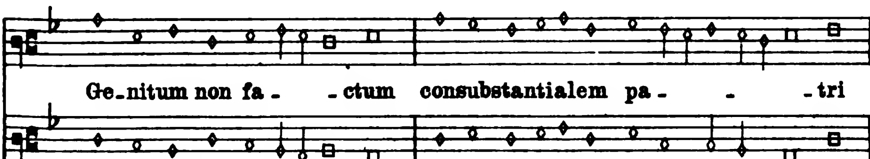

in glo - - - riam De - i patris amen a - - - men

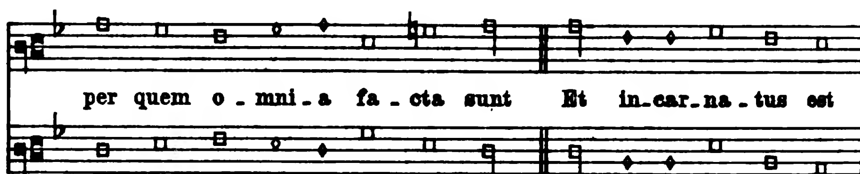
Credo.


Pa - - trem omnipo - ten - - tem fa - cto - rem coelis et ter - rae
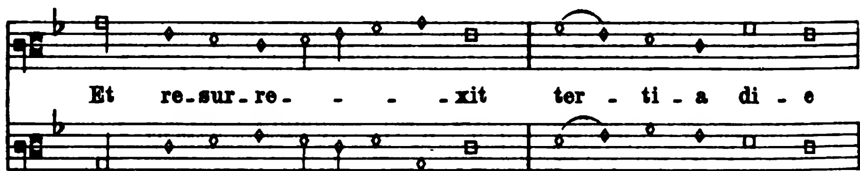

vi - si - bi - li - um o - mnium et in vi - si - bi - li - um.
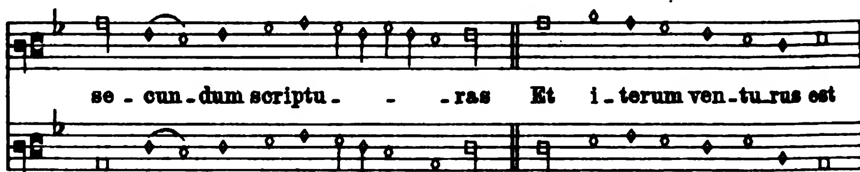

Et ex patre na - tum an - te o - mnia ante o - mnia se - cula.

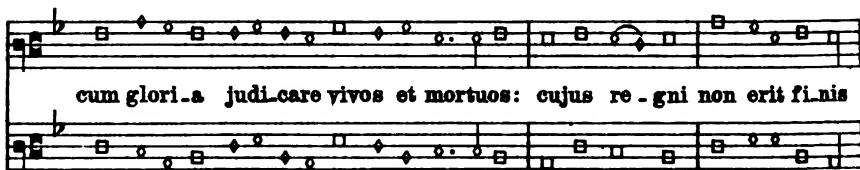

Ge - nitum non fa - - ctum consubstantialem pa - - - tri

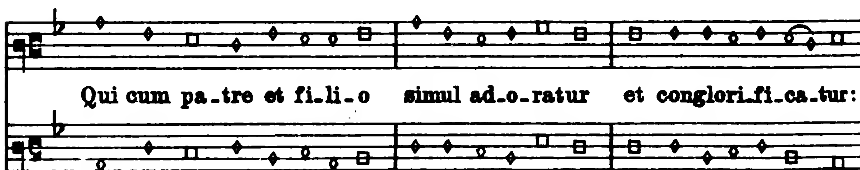

per quem o - mni - a fa - cta sunt Et in-car-na - tus est

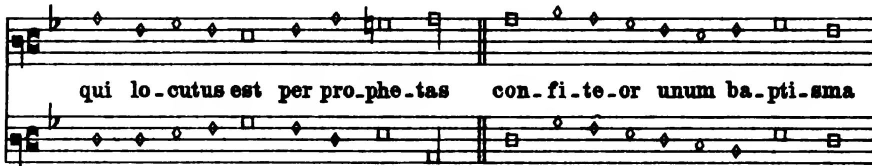

de spi - ri - tu san-cto ex Mari - a vir - gine et ho - mo factus est.

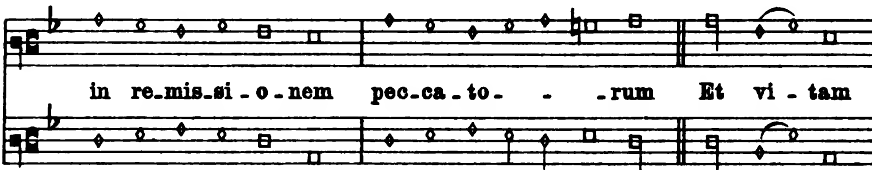

Et re-sur-re - - - - xit ter - ti - a di - e
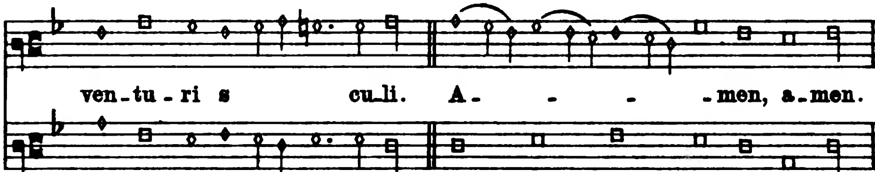

se - cun - dum scriptu - - - ras Et i - terum ven-tu-rus est


cum glori-a judi-care vivos et mortuos: cujus re - gni non erit fi-nis

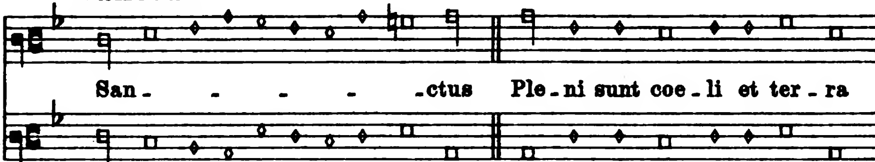

Qui cum pa-tre et fi-li-o simul ad-o-ratur et conglori-fi-ca-tur:



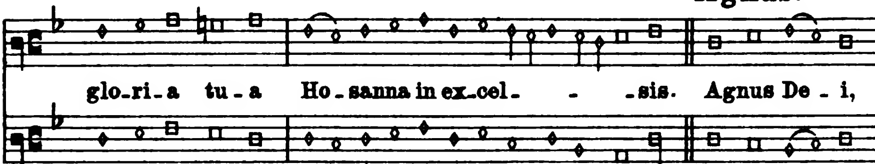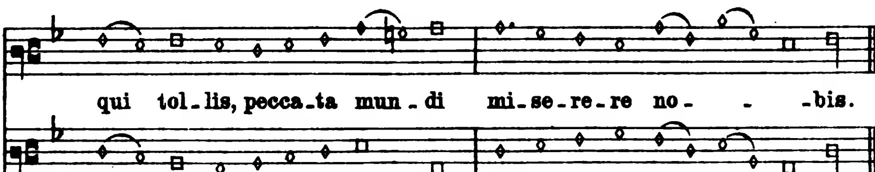




Sanctus.



Agnus.



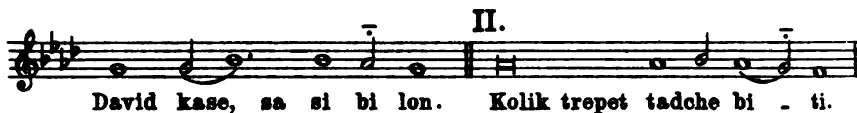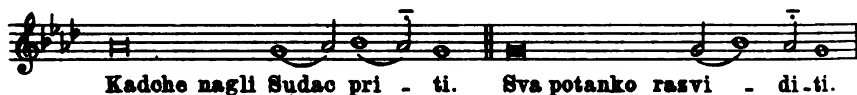


B.

a.) Slidnica Martvačka.

I.







III.



b.)
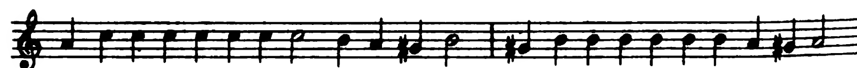




c.)



d.)





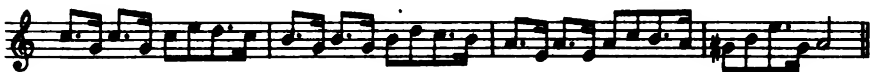
e.)
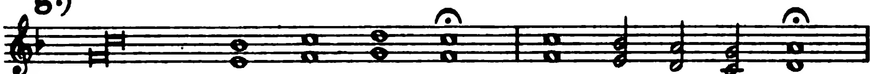




f.)



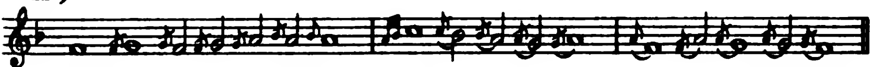


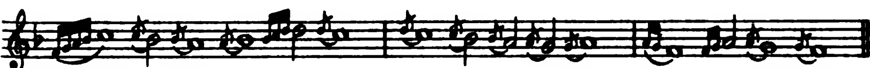
g.)



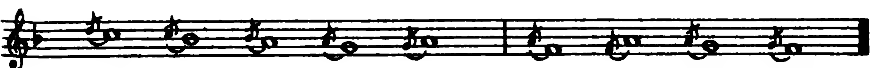


h.)
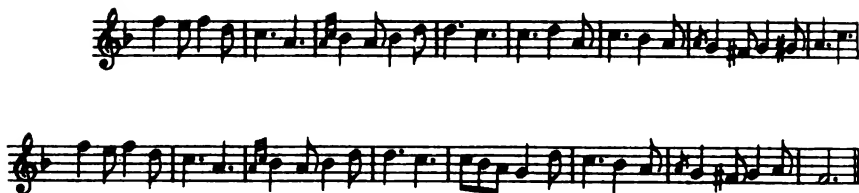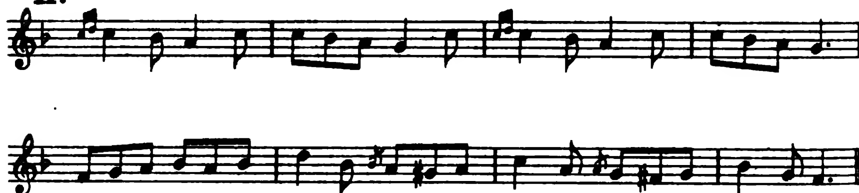








C.

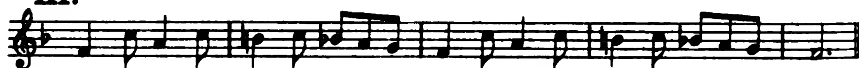
I.
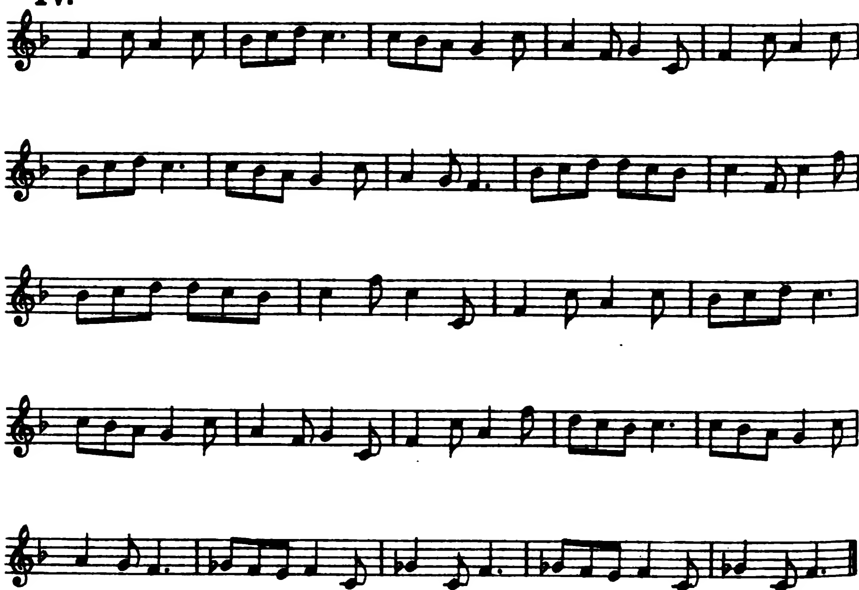


II.



III.



IV.



D.

I. Altcroatisches Miserere

für 4 Stimmen.

1.

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

Cantus firmus.

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

2.

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

3.

Još odvisce operi mene od nepraved nosti moje i od griha moga o cisti mene

Još odvisce operi mene od nepraved nosti moje i od griha moga o cisti mene

Josc odvisce operi mene od nepraved nosti moje i od griha moga o cisti mene

Josc odvisce operi mene od nepraved nosti moje i od griha moga o cisti mene

4.

Zascto nepravednost moju | ja poz | najem | i grih moj protiva me | ni jest

Zascto nepravednost moju | ja poz | najem | i grih moj protiva me | ni jest

Zascto nepravednost moju | ja poz | najem | i grih moj protiva me | ni jest

Zascto nepravednost moju ja poz najem i grih moj protiva me ni jest

va - zda. | **5.** Tebisam samomu zagriscio i zlosam uççini | o-prid | to-bom

va - zda. | Tebisam samomu zagriscio i zlosam uççini | o-prid | to - bom

va - zda. | Tebisam samomu zagriscio i zlosam uççini | o-prid | to-bom

va - zda. Tebisam samomu zagriscio i zlosam uççini o-prid to-bom

dase opravdasc u govorengik tvojih i pridobudesc kadabu | desc su - di - ti.

dase opravdasc u govorengik tvojih i pridobudesc kadabu | desc su - di - ti.

dase opravdasc u govorengik tvojih i pridobudesc kadabu | desc su - di - ti.

dase opravdasc u govorengik tvojih i pridobudesc kadabu desc su - di - ti.

II. Lectio III ad matutinum sabbati sancti.

In - - cipit o - ra - ti - o Je - re - mi - - - -

- - - ae Prophe - tae. Re - cor - da - re do - mi - ne

quid ac - ci - - de - rit no - bis, in - tu e re et re - spice opprobrium

no - - - - - - - - - strum.

Haere - - di - tas nostra ve - ra est ad a - li - e - nos,

do - mus no - strae ad ex - tra - - - - - -

- - - - neos. Pu - pilli facti sumus abs que pa - tre,

matres nostrae qua - si vi - - - - - - - -

- - - du - ae. A - quam nostram pe - cu - ni - a bi - bimus

li - ma no - stra pre - ti - o com - pa - ra - - - - -

- - - - - vimus. Cer - - vi - cibus no - stris

mi - na - ba - - mur, las - sis non da - ba - tur re - - -

- - - - - - - - - qui - es.

Ae - gypto de-dimus manum et As - sy - ri-cis, ut sa-tu-ri-re-

mur pa - - - - - - - - ne.

Pa - -tres nostri pec-caverunt et non sunt,nos in i-qui-tates eorum

por-ta - - - - - - - - -vimus.

Ser - vi do-mi-na- -ti sunt no - -stri, non fuit, qui redimeret

de ma - - - - -nu e - - -o - rum.

In ani mabus nostris afferebamus pa - nem no - bis, a facie gladii in

deser - - - - - - - - -to.

Pellis nostra quasi cli - - -banus exusta est a facie tempe- -

sta - - - - -tum fu - - - -mis

Mu - li-eres in Sion hu-mi - -liaverunt et virgines in civitatibus

Ju - - - - - - - - - -da.

Je - ru-sa-lem, Je - - -ru-sa-lem con-ver-te-re

ad do minum De - - - -um tu - - - -um.

III. Nabukodonozor.

U dni on-ne Nabukodo-nosor kragl u çi ni-kip

sla tru u vis-si nu la kat - - ses deset u sci-ri-

- -la kat sost i u mi-sti-ga na pogliu Du vans komu

Dar xa-ve Ba-bi-lon- - -ske J- - - -sa

to Nabu-kodono-zor kragl po - sla za da sku pi - ti sve Po-

gla-vi ze Nab da-re, sud ze vojvo-de i Sil - ni-ke i pri-

sta-ve, i sve Na galnike Dar-xa va da-se zbe ni na

posvachien - je ki - pa, ko-jega uz dignuo bisce Na-bu- -

ko- - - -do - nozor kragl. Ta - da - se skupi-

sče pa-gla vi-ze Nab da-ri-i sud- -zi vojvo-de i

sil- nici i Bogod ci koji bi hu u o blasti po stavglil-

ni i sni na çel ni si Dar-xa-va, Da-se sku-pe na-posuc

duenje ki - pa, ko-jega us dignuo bisce Na-bu - ko- - -

do- - -nosor kragl. I stahu to-da pri-do bro-zom ki-pa

ko-i postovis bisce Na-bu-ko-do-no-zor kragl. A li cnik vopi

a sce krip- -ko vam se-go vo ri pu kom, ko-li

nom, i ja si-kom, u vri-me u ko-je slijsa-ti bude

te glastrub-glie, i surle i gu- - -sle tar-stoni se i sal-

ti-ra i spi-van ja, sva-ke varsti pi-von-je pad-

si poklo rute se ki-pus-lą-no mu, koje po stavio Nabu-

ko- - -do- -nosor kragl. Do oko li-bi tko padsi

do- - -li ne poklo-ni o se, u on-ni ças varscen bu-

de u pach og-nia go ru- -chie ga. Botom to ga da-kle u

diglia kako slisça - se sui - - - pu - - ci trubglia surle, gus -

le tarsta ni - ce, i sal - ti - ra, i spi - van ja su a ke

var - sti pi - van - ja pod - si sui - - pu ci, ko - li - na,

i je - si ci poklo ni sce se ki pus la no mu ko - ji

po - sta vi Na - bu - ko - - - do - - nosor kragl.

I bud - je on no - ga vri - me na pristu pis ce gliv - di

kal - de - a ni, i os va - disce ku di - - - e, i re - ko - se

Nabu - kodo - no - soru kra - gliu. kragliu ù vike sci - vi:

ti - si kragliu po - sta vi - o ga povid, da suki - ço vik, ko -

jibii sli sceo glas trubglie, sur - le, gusle, tar - steni ze,

sal - - ti - ra, i spivan - van - ja, i suakevarsti pi - van - ja; da

pad - si po klo ni - se ki - pu sla - - tno mu. Da a - ko

bi se koji ne padsi-no sem gliu poklo-ni - o dase var - çe

u pach o - gna a go- - - ruchie ga. Jesu da - kle gliu

di xu di - i, kojih si pos-sta vio sushutegov strane Ba-bi-lonske,

si drak mi - sak, i Ab - - de - na - go; o vi - gliu

di-pogar bisce kragliu za povid buk- - - ju. Boghetuo

je ne stu- - ju, i ki-pu zlat- - nomu, koji si uz di

gnuo nene ne klogno ju - se. Ta da Na-bu-ko - do-nozor

kragl u na gla-sti i sam bi, zapo-vi di do se prive du si

drak mi sak, i Ab-de-na go; ko-ji tud-je prive de-ni

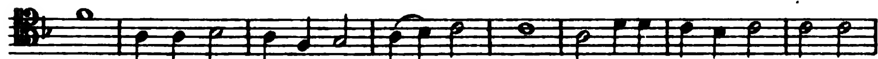
bi sce prid kragl - iu; iz go varo-ju chi Nabu-ko-do-

nozor kragl-reç ce gni- - - mi; isti noli vi si draçe ni
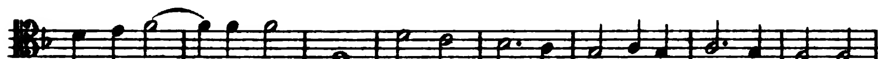
sa-se i Ab-de na-go. Boghe moje ne - stuje-te, i



kipu slat-nomu, keji sam us dignu - o ne ne ne klaga-te
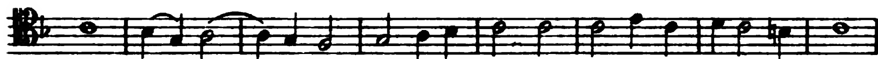


se? sa-da-do kle akojte pri - pra vni u koje godir vri me sli



sča-ti bu - de-te glas trubglie, sur -. le i gus - le, tar-
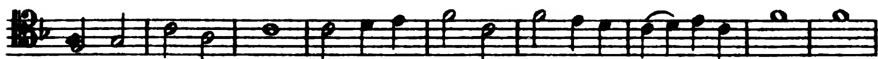


ste - nise i sal - ti - ra, i spi - - von - ja, suake varsti pi-van-



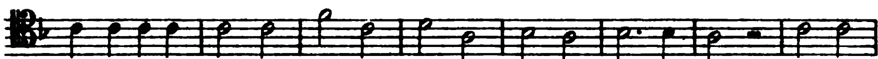
ja pad- - - di - te na - - sem gliu i poklo ni - - tise



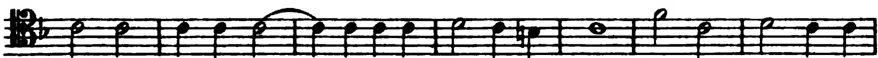
u - on ni ças bu - dete metnu ti u pech ogna go ru - chie



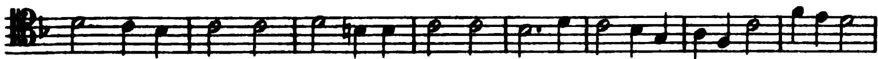
ga. A - ko-je Bogh, ko-jichie va od tre ti od ru - ke mo - je?
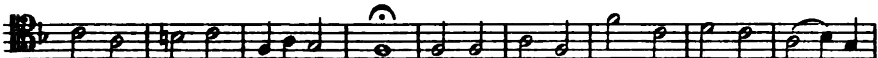


od govara ju-chi sidrak misak i Ab - de - na-go, re ko



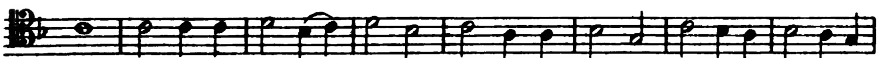
se Na - bu-ko-do- - nosoru kra - - gliu. Ne-po - tri - bu-je



nam od te stua-ri od govo ri - ti te- - - - -



- - - - - bi. Je-re e - vo Bogh rasc ko-ga stu - je



mo, mo-xe o slo-bo - di ti nas od pe-chi o gne - - -

ne i od ruk-tuo jih o kragliu o- -pro sti- - -ti.

Da a ko li-ne bu-de-ho ti-ti, bu-di-ti to o çi-to-

va-no, o kragliu da Boghe tuo-je ne stu-je mo, i ki-pu

sla- -momu, koji si us dignu-o ne ne ne klagnamo se

Ta da Na-bu-ko-do-nosor kragl no pu-ni segni- -va

i u zov o Bra-ga gne go va promi-ni- -se nasi

dra-komi-sa-ka i Ab-de-na gu: i za jo vi-di
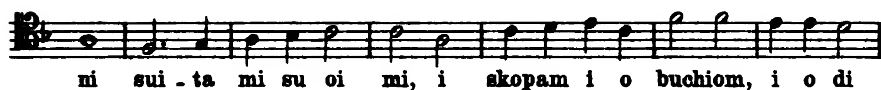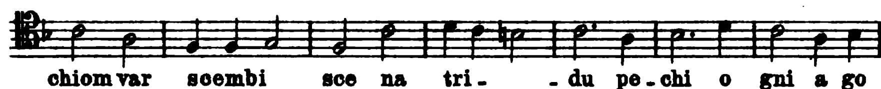
da-se ra-ne ne pech se dam krat vechma ne go ju ra sci scati

o biçaj bi sce. I gliu dem-pri-ja çi emvojske suvje
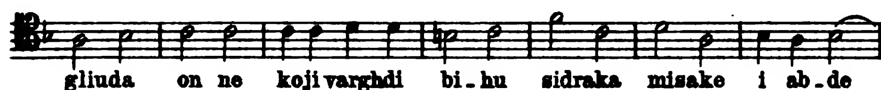
zo-po vi-di, desvenasi po- - -ghe si draku, mi-saku,
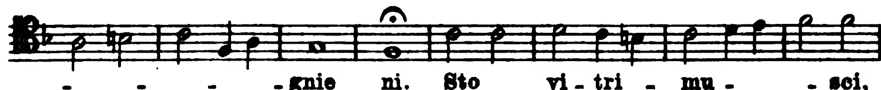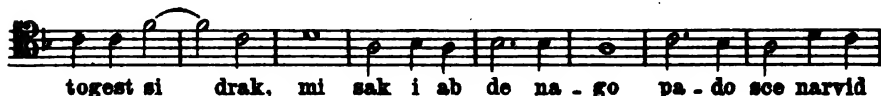
i Ab-de-na gu, var-gu gnih u pech o gnago ru- - -
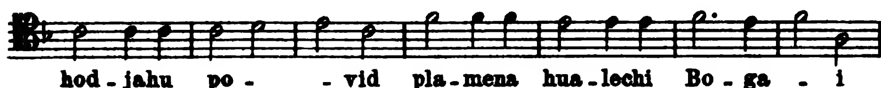
- - - - -chie ga. I sudje su-e- -zani gliu di on


ni sui - ta mi su oi mi, i skopam i o buchiom, i o di

chiom var scembi sce na tri - - du pe - chi o gni a go

ruchia ga. Je - re zapovid kra - glie - va stis ko - va sce; A

pech var torasc a na bi - - - - - sce. I toda

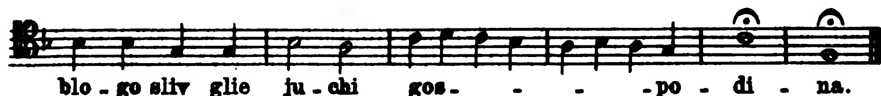
gliuda on ne koji varghdi bi - hu sidraka misake i ab - de

na gu u - - - bi pla - meno - - - - -

- - - - gnie ni. Sto vi - tri - mu - - sci,

togest si drak, mi sak i ab de na - go pa - do sce narvid

pe - chi o gniago ru - chie - ga sue - - - so - ni. I - -

hod - jahu po - - vid pla - mena hua - lechi Bo - ga - i

blo - go sliv glie ju - chi gos - - - - po - di - na.

Die Musikästhetik der Échecs Amoureux

von

Hermann Abert.

(Halle a. S.)

Die Stellung der Musik innerhalb der allgemeinen geistigen und kulturellen Entwicklung — das ist ein Thema, das bisher ebenso selten einen Bearbeiter gefunden hat, als es eines solchen dringend bedarf. Wir dürfen uns nicht damit begnügen, die Tonwerke aus sich heraus und in ihrem Verhältnis zu anderen zu erklären, wir müssen vielmehr auch das kulturelle Milieu kennen lernen, dem sie entstammen, die allgemeinen geistigen Strömungen, die den betreffenden Tonwerken ihren unverkennbaren Stempel aufgeprägt haben. Was verlangten die einzelnen Generationen von der Musik, wie dachten sie über ihr Wesen, über ihre Aufgabe, über ihre Stellung nicht allein innerhalb des Reigens der übrigen Künste, sondern im Leben des Menschen überhaupt? Vieles ist an der altgriechischen Musik gesündigt worden, weil man moderne Anschauungen in sie hineintrug, vieles wird aber auch noch an den älteren Epochen der modernen Tonkunst gesündigt, weil man sie ebenfalls von falschen historischen Voraussetzungen aus betrachtet und sich nicht die Mühe nimmt, sie aus der Empfindungs- und Anschauungssphäre ihrer eignen Zeit heraus zu betrachten. Gerade hier wird der Unterschied zwischen Journalismus und Wissenschaft ganz besonders offenbar. Letztere darf sich die Mühe nicht verdrießen lassen, in jedem einzelnen Falle dem Zusammenhange zwischen Musik und allgemeiner Kultur nachzuspüren und danach ihre Maßstäbe zu bilden. Die Brücke zwischen Musikgeschichte und allgemeiner Kulturgeschichte muß geschlagen werden, soll die erstere nicht einem unfruchtbaren Sonderdasein anheimfallen. Die Resultate einer solchen Forschung aber werden zugleich auch auf so manches Gebiet der speziellen Musikforschung, das noch im Dunkeln liegt, überraschende Lichter werfen. Wie wenig ist uns z. B. von der praktischen Musik des frühesten Mittelalters bekannt! Der modernen Musik mögen diese psalmodischen Gesänge dürftig und monoton erscheinen; sehen wir dagegen die Schriften der Kirchenväter durch, so erkennen wir mit Staunen, wie gerade um diese »kümmerliche« Musik ein erbitterter Kampf der Parteien geführt wurde, wie gerade sie, weit mehr als irgend eine der übrigen Künste, den Geisteskampf jener interessanten Periode widerspiegelt.

Um aber zur Herstellung dieses Bandes zwischen Musik und Kultur während der einzelnen Epochen zu gelangen, müssen wir nicht allein die Ansicht der Fachmänner, sondern auch diejenige der Laien während der einzelnen Zeitabschnitte kennen lernen. Nicht nur über den Künstler, sondern auch über sein Publikum müssen wir im klaren sein. Es ist falsch zu glauben, allein in den Schriften der Musiker und Musiktheoretiker liege der Schlüssel zum Verständnis einer Epoche. Vielmehr bietet gerade das Maß von Aufmerksamkeit, das die außerhalb der Musik stehenden Kreise dieser Kunst darbringen, einen wichtigen Gradmesser für deren Wertschätzung, für das Gewicht, das ihr innerhalb der maßgebenden Kreise beigelegt wurde.

So haben wir gerade aus einer Zeit, die an musikhistorischen Problemen überreich ist, nämlich aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, einen ausführlichen Traktat über die Musik aus der Feder eines französischen Dilettanten erhalten, dessen Ausführungen eine willkommene Ergänzung zu den uns erhaltenen rein fachmännischen Quellen bilden. Der Traktat findet sich auf Fol. 130d—137a der Handschrift *O. 66* der Königl. Öffentl. Bibliothek in Dresden und bildet einen Teil eines umfangreichen Lehrgedichts mit dem Titel *Les Échecs Amoureux*. Ich habe ihn in K. Vollmöller's Romanischen Forschungen (Erlangen, Fr. Junge) Bd. XV, 3, S. 884—925 herausgegeben[1]).

Die Abfassungszeit des ganzen Gedichtes konnte mit Bestimmtheit auf 1370—1380 festgestellt werden. Der Abschnitt über die Musik ist einem längeren Vortrag eingefügt, den die Göttin Pallas dem Helden des Romans über Kindererziehung zum Besten gibt. Da werden die *citoyens*, besonders die reichen und vornehmen, belehrt über Zeitpunkt und Art des Unterrichts ihrer Kinder, über die rechte, mäßige Art ihrer Lebensführung, ja sogar über ihre Kleidertracht, dann folgt eine längere Auseinandersetzung über die Spiele, wobei recht charakteristisch ist, daß auch die Beschäftigung mit Literatur und Musik zu den Spielen gezählt wird. Das Spiel ist unentbehrlich für die Jugendbildung, da es der Belehrung und der Erholung in gleichem Maße dient. An diesen letztgenannten Punkt knüpft speziell der Abschnitt über die Musik an.

Die Musik, heißt es hier, ist von allen Erholungsmitteln das beste. Das sehen wir schon daraus, daß selbst die Tiere dem Zauber dieser Kunst unterliegen und dadurch für die Zwecke des Menschen gefügiger gemacht werden (Musik der Hirten, Jäger und Soldaten, Beispiel des Arion). Dabei wird auch der sittlichen Macht der Musik gedacht, allerdings mit dem Bemerken, daß es wohl Naturen gebe, bei denen sie eine Steigerung der schlimmen Seelenzustände herbeiführen könne (Vers 1—136).

1) S. 884 ist die einschlägige Literatur angegeben.

Daneben ist aber die Musik von allerhöchster Bedeutung als Quelle spekulativer Betrachtung. Diesem in echt neupythagoreisch-mittelalterlichem Geiste behandelten Punkt ist weitaus der größte Teil des Traktates gewidmet (Vers 137—1056). Hier ist eine wesentliche Seite der mittelalterlichen Musikästhetik mit einer Ausführlichkeit und Vollständigkeit behandelt, die wir in unseren übrigen Quellen vergebens suchen. Zunächst taucht die bekannte Geschichte von Pythagoras in der Schmiede und seiner Feststellung der drei Konsonanzen auf (161 ff.)[1]; auch die Intervalle des Ganz- und Halbtons werden ganz in der Weise der antiken Quellen behandelt (314 ff.).

Diese musikalischen Verhältnisse offenbaren sich allenthalben in der Natur (368 ff.). Hierbei wird der pythagoreischen Sphärenharmonie ein breiter Raum verstattet (388 ff.). Sehr charakteristisch ist der kritische Standpunkt des Verfassers dieser Tradition gegenüber. Die Sphärenharmonie ist ihm keine wirkliche, sondern nur eine intellektuelle (441), sie bezieht sich nur auf die nach musikalischen Zahlenverhältnissen geregelte Ordnung der Himmelskörper. Es folgt, ebenfalls antiken Vorbildern gemäß, eine längere Ausführung über die Beziehungen der neun Musen zu den neun himmlischen Sphären (534 ff.), wobei sogar Plato selbst zitiert wird (*qui la bouche ot plaine de miel* 567); daran schließt sich die durch Macrobius ins Mittelalter verpflanzte Geschichte vom Traum des Scipio an (*roi Scipion* 598 ff.).

Nach dieser langen und überschwänglichen Schilderung der Musik der Gestirne steigt der Verfasser zur Erde hernieder, um auch hier wieder die harmonischen Verhältnisse allenthalben wirksam zu finden, zunächst in den vier Elementen, die ohne den Zügel der harmonischen Ordnung sich gegenseitig »auffressen« (*devourer* 656) würden (644 ff.) auch die Zusammensetzung des menschlichen Leibes basiert auf musikalischen Verhältnissen (675 ff.), dagegen trägt der Verfasser Bedenken, diese Anschauung auch ohne weiteres auf die Seele zu übertragen. Hier tritt er der antiken Tradition wiederum kritisch gegenüber (686 ff.); er will sie nur, wie er sich ausdrückt, *par métaphoire* (709) gelten lassen.

Dagegen sind die Jahreszeiten und ihre Reihenfolge durchaus nach musikalischen Verhältnissen geordnet (712 ff.). Überhaupt beruht das Gleichgewicht der verschiedenen Naturkräfte lediglich auf dieser harmonischen Ordnung (749 ff.); sie ist das eigentliche Grundgesetz, wonach die Weltpolizei (*la pollicie mondaine* 754) ihre Macht ausübt, sie ist der ruhende Pol in der Flucht der Naturerscheinungen. Aber auch im menschlichen Leben sind die musikalischen Verhältnisse auf Schritt und

1) Dabei erscheint eine ganze Reihe von Instrumenten (267 ff.): *harpes, psalterions, rottes, cyphonies, vielles, flahutes, challemelles, orgues, muses (de vent plaines), trompes, buisines haultaines, tymbres, naquaires, tabours, cymballes* »*et aultres pluisours*«.

Tritt wirksam. Bemerkenswert sind dabei die Ausführungen über die Rolle der Musik in der Heilkunde (865 ff.); mit besonderer Vorliebe verweilt der Verfasser bei dem Gedanken, daß das Wachstum des Kindes vom Augenblick der Zeugung an bis zur Geburt sich nach harmonischen Zahlenverhältnissen vollziehe (891 ff.). Das Verhältnis zwischen Mann und Weib entspricht der Konsonanz der Oktave (959 ff.), wie schon der Klang der Stimmen offenbart. Rhythmik, Metrik, Geometrie, kurz alle Kunst basiert auf dieser harmonischen Grundlage, die bei allen Dingen von Bedeutung zutage tritt (1017 ff.); ist doch alles Irdische nur ein Abbild der Harmonie des Himmels. Merkwürdig ist dabei die Bemerkung, daß die Kunst nicht imstande ist, diese Zahlenverhältnisse nachzubilden, da der Mensch in ihre Geheimnisse nicht vollstänig einzudringen vermag (1038 ff.).

Nach diesen breiten Ausführungen über die Musik als Gegenstand philosophischer Spekulation folgt mit Vers 1057 ff. der dritte Abschnitt, der von der politischen Bedeutung der Tonkunst handelt. Sie beruht in erster Linie auf ihrer ethischen Kraft, die die Leidenschaften zügelt und den Samen edler Gesinnung in die menschliche Seele pflanzt. Darnach sind denn auch die antiken Fabeln von Orpheus und Amphion zu verstehen (1109 ff.), auch die antike Anschauung von der heilenden Kraft der Musik wird flüchtig gestreift (1163 ff.).

Mit Vers 1166 kehrt der Verfasser wieder zu seinem Ausgangspunkt, den für das Kindesalter passenden Spielen zurück, um daran noch einige Bemerkungen über den richtigen Gebrauch der Musik anzuschließen. Er empfiehlt vor allem diejenige Musik (1193 ff.):

qui soit de soy honneste et belle
et qui ne soit pas trop tardive
ne trop, au contraire, hastive,
comme est la musique anchiienne,
qui est de maniere moiienne
et est de la droite mesure.
car ceste encline par nature
a vertu et aux meurs loables.
en ceste, s'il y est ayables,
doit on l'enfant accoustumer.
sanz faille, s'il se doit armer,
il puet user de la frigiste;
maiz de la musique lidiste,
qui a concupiscence encline,
ne me plaist pas bien la doctrine.

Den Beschluß machen einige Ausführungen über die verschiedenen Wirkungen der Musik auf verschiedene Charaktere, sowie die Mahnung,

in der Jugend, als dem am besten dazu geeigneten Lebensalter, sich dem Studium dieser Kunst hinzugeben (1259 ff.).

Der ganze Traktat bietet ein sehr instruktives Beispiel für die Rückständigkeit der Theorie gegenüber der lebendigen Weiterentwicklung der praktischen Musik. Seine Abfassungszeit fällt in eine der glänzendsten Epochen der französischen Tonkunst. Die Trennung der *musica mensurata* von der *musica plana* war bereits vollzogen, die mehrstimmige Musik der Franzosen hatte schon diejenige Stufe der Entwicklung erreicht, die sie befähigte, der an sie anknüpfenden englischen und vor allem der niederländischen als Grundlage zu dienen. In allen Schichten der Bevölkerung stand die Musik im höchsten Ansehen, nicht nur die kirchliche, sondern auch die weltliche, die, wie wir aus Johannes de Grocheo wissen, gerade damals immer nachdrücklicher ihr Recht neben der offiziellen Kirchenmusik zu fordern begann. Hand in Hand damit gingen die ersten Versuche einer Regeneration der Musiktheorie im Sinne der neuen musikalischen Praxis, einer prinzipiellen Emanzipation von dem Jahrhunderte hindurch mitgeschleppten Ballast der altgriechischen Musiklehre.

Von diesem ganzen großartigen Musikleben und -treiben findet sich in unserem Traktat nicht die geringste Spur. Höchstens könnte man den breiten Raum, den der Kompilator des ganzen Lehrgedichtes der Musik überhaupt verstattet, als ein indirektes Zeugnis für die allgemeine Wertschätzung der Kunst in der damaligen Zeit hinnehmen. Aber die ganze Stellung, die er der Musik gegenüber einnimmt, deutet darauf hin, daß der Verfasser kein Fachmusiker, sondern ein Dilettant war, der für die Musik seiner eigenen Zeit nur ein geringes Verständnis besaß. Von dem neuen, in Frankreich bereits seit Jahrhunderten eingebürgerten Reiz der mehrstimmigen Musik, des Déchant und des Kontrapunkts findet sich in seinen Ausführungen nicht die leiseste Spur; seine Quellen vertreten im großen und ganzen durchaus den Standpunkt der antikisierenden kirchlichen Musiktheorie des Mittelalters, und die ganze Schrift ist ein sprechender Beweis für die Tatsache, daß von allen Zweigdisziplinen der Musikwissenschaft gerade die Ästhetik es ist, die die langsamsten Fortschritte aufzuweisen hat.

Immerhin aber finden sich auch in diesem Traktat einzelne Stellen, aus denen uns ein moderner, kritischer Luftzug entgegenweht. Großes Interesse bietet nach dieser Richtung hin ein Vergleich mit der Schrift des Johannes de Grocheo. Dieser macht als durchaus moderner Geist ganz offen Front gegen die alten, pythagoreischen Anschauungen[1]; unser Verfasser dagegen ist ein Mann der Kompromisse, er sucht durch Umdeutung von

1) Sammelbände der IMG. I, 82: *qui vero sic dividunt, aut dictum suum fingunt aut volunt Pythagoricis vel aliis magis quam veritati obedire aut sunt naturam et logicam ignorantes.*

der alten Lehre zu retten, was zu retten ist. Sehr charakteristisch hierfür ist die Stellung, die er der pythagoreischen Sphärenharmonie gegenüber einnimmt (S. 412 ff.); er will darunter nur eine *armonie intellectuelle* verstanden wissen (441), d. h. eine Harmonie, die nicht mit den Sinnen, sondern allein mit dem Verstande wahrzunehmen ist. Auch die Art, wie V. 1124 ff. die »Fabeln« von Orpheus und Amphion behandelt werden, verrät einen freieren kritischen Standpunkt.

Noch wichtiger aber als diese sporadisch auftretenden Versuche einer Kritik der traditionellen Anschauungen ist der Umstand, daß der Verfasser eine Hauptseite der mittelalterlichen Ästhetik fast vollständig totschweigt, nämlich die religiöse. Von jener theologisierenden Ästhetik, jener allegorisierenden Symbolik, die bei den Kirchenvätern und auch bei manchen Theoretikern noch eine so große Rolle spielt, findet sich in diesem Traktat keine Spur; der Verfasser beschränkt sich vielmehr lediglich auf den philosophisch-ästhetischen Standpunkt. Die Scholastik hatte die freiere Kunstlehre der Alten, insbesondere des Aristoteles, wieder ans Licht gezogen und dadurch auch in die musikalische Ästhetik dem zäh an dem kirchlichen Berufe der Tonkunst festhaltenden Mittelalter gegenüber einen freieren Zug hineingebracht, der sich auch in unserem Traktat merklich fühlbar macht[1]. Das frühe Mittelalter hatte die Musik durchaus in den Dienst der Kirche gestellt: nur insofern sie geeignet ist, die Seele zur Aufnahme der christlichen Heilswahrheiten gefügiger zu machen, erhält sie überhaupt eine gewisse Bedeutung. Aber alles rein sinnliche Ergötzen an der Tonkunst ist streng verpönt und ihr damit natürlich auch jede selbständige Bedeutung abgesprochen. Die Wiederbelebung der aristotelischen Kunstlehre durch die Scholastik hat hier erst wieder Wandel geschaffen und den Boden für eine ästhetische Betrachtung der Musik geebnet. Man lernte die Tonkunst nicht mehr als bloße Sklavin der Kirche, sondern als selbständige Kunst anerkennen. Man ließ damit die Jahrhunderte lang so beliebten allegorischen Ausdeutungen fallen und hielt sich an den aristotelischen Satz, daß alle Kunst Nachahmung der Natur sei[2]. So konnte denn unser Verfasser, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, ruhig den antiken Satz, daß die Musik als Spiel aufgefaßt und behandelt werden könne, wieder zu Ehren bringen.

Freilich sind die in dem Traktat auftretenden Symptome einer liberaleren, das rein Künstlerische mehr betonenden Auffassung, z. B. im Vergleich mit Johannes de Grocheo, überaus bescheiden. Der weitaus größte Teil des ganzen Traktats reproduziert noch einfach die alten neupythagoreisch-neuplatonischen Anschauungen, wie sie im Mittelalter zu-

---

1) Vgl. z. B. V. 14 ff., 77 ff., 111 ff., 649 ff., 1034 ff., 1190 f.
2) V. 1034 ff.

nächst durch Cassiodor, dann durch Boëthius fast kanonische Sanktion erhalten hatten. Der ganze umfangreiche Mittelteil geht in letzter Linie auf Boëthius zurück mit seiner Lehre von der Musik des Makro- und des Mikrokosmus, seiner Konsonanzenlehre und seinen Anekdoten. Nur die *musica instrumentalis* fehlt hier neben der *musica mundana* und *humana*, dagegegen kommen aus Martianus Capella die neun Musen (534 ff.) und aus Macrobius das ciceronianische *somnium Scipionis* (598 ff.) hinzu. Beachtenswert ist fernerhin die Ausführlichkeit, mit der die medizinischen Verhältnisse behandelt werden (S. 863 ff., 1165 ff.); Junker[1]) wollte sogar hieraus den Schluß ziehen, daß der Verfasser selbst Arzt gewesen sei.

Auch die S. 1057 ff. gegebenen Ausführungen über die politische Macht der Musik könnte man als Beweise einer freieren ästhetischen Denkweise hinnehmen; jedoch findet sie ihr Vorbild ebenfalls schon bei Boëthius, auch trägt die Aufzählung der einzelnen Wirkungen der Musik denselben stereotypen Charakter, der bei den Kirchenvätern immer wiederkehrt[2]). Auch in der Charakteristik der einzelnen Tonarten schließt sich der Verfasser ohne weiteres den mittelalterlichen Theoretikern an.

Aus allem bisher Gesagten geht mit Sicherheit hervor, daß der Verfasser mit der Musik seiner eigenen Zeit sehr wenig Berührungspunkte hatte, und weiterhin, daß alle seine Ausführungen nicht sein eigenes geistiges Eigentum, sondern nach fremden Vorlagen ausgearbeitet sind. Die hier niedergelegten Anschauungen wurzeln durchaus in der mittelalterlichen Basis, insofern sie in ihrem größten Teile die Musik nicht als eine Kunst, sondern als eine Wissenschaft betrachten; die Anschauung vom *quadruvium* (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) schimmert noch überall deutlich hindurch. Welche spezielle Quelle der Verfasser für diese Partie benutzt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die musikalische Ästhethik des Mittelalters trägt einen so einförmigen Charakter, daß sich die einzelnen Individualitäten fast gar nicht voneinander abheben. Den Hintergrund bilden stets Cassiodor und Boëthius mit ihren nicht selten teils verwässerten, teils überhaupt mißverstandenen neupythagoreischen und neuplatonischen Theoremen.

Und dennoch ist gerade dieser Traktat für uns von großem Interesse und zwar deshalb, weil wir daraus erkennen, daß die Wiederbelebung der aristotelischen Studien durch die Scholastik auch für die Geschichte der Musikästhetik von hoher Bedeutung geworden ist. Wir haben gesehen, daß unser Verfasser mit den Schriften des Aristoteles wohl vertraut ist. Und eben dieses Studium hat seinen Glauben an die mittelalterlichen Autoritäten erschüttert. Die Art und Weise, wie er diese

1) Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1886—1887, II, S. 30.

2) Vgl. z. B. V. 1080 ff. mit Nicet. bei Gerbert, scriptores I, 10 b.

neue Kunstlehre mit dem Besitzstand der Tradition in Einklang zu bringen sucht, ist zwar ungeschickt genug und verrät deutlich die Hand des Dilettanten, aber immerhin hat er sich von der streng kirchlichen Auffassung der Musik gänzlich emanzipiert und erkennt, wenn auch noch lange nicht mit vollständig klarem Blick, die Tonkunst als eine selbständige Kunst an. Zusammen mit dem allerdings einen weit radikaleren Ton anschlagenden Traktat des Johannes de Grocheo ist unsre Schrift mit ihrer gänzlichen Ablehnung des rein kirchlichen Standpunktes und ihren an der Tradition vorgenommenen Umdeutungsversuchen ein deutliches Beispiel für den Wandel der Anschauungen vom Kirchlichen zum Weltlichen, vom Kirchlich-Religiösen zum Rein-Musikalischen. Die Musik ist nicht mehr blos Kirchenmusik und damit lediglich Dienerin des Gottesdienstes, sondern sie hat ebenso gut ihren Platz im Hause des Bürgers, wie im öffentlichen Leben. Johannes de Grocheo spricht dies unumwunden aus und macht auch alsbald die Nutzanwendung auf die Musik seiner Zeit. Unser Traktat gibt demselben Gedanken Ausdruck dadurch, daß er das Thema »Musik und Religion« fast vollständig überschlägt und neben allen unfruchtbaren Spekulationen doch der Musik als eigentlicher Kunst einen beachtenswerten Raum verstattet. Freilich strotzt auch diese Schrift noch von gelehrten, aus dem Mittelalter übernommenen Tifteleien und namentlich ist jener modernere Zug nicht auf die Rechnung des Verfassers selbst zu setzen. Die wiedergewonnene antike Lehre, in erster Linie die des Aristoteles, ist es vielmehr gewesen, der wir die Zurückdrängung der mittelalterlich-kirchlichen Anschauungen zu verdanken haben.

So ist denn diese Partie der *Échecs amoureux* eine merkwürdige Kombination von Altem und Neuem. Wir erkennen in dem Verfasser, bzw. Kompilator einen gelehrten Dilettanten auf dem Gebiete der Musik, der, getragen von dem regen musikalischen Leben seiner Zeit und der allgemeinen Wertschätzung dieser Kunst, sich dazu gedrungen fühlte, auch ihr einen ausgedehnten Raum innerhalb seines großen Werkes zu widmen. Aber sich selbständig mit der *ars nova* seiner eigenen Zeit auseinanderzusetzen, dazu fehlte es ihm ganz ersichtlich ebensowohl an Neigung wie an Verständnis. Er zeigt sich durchaus abhängig von seinen Quellen und teilt dabei seine Neigung zwischen der altbewährten boëthianischen Lehre und der neuen, durch die Scholastik wiedererweckten aristotelischen. Sein Traktat ist ein überaus instruktives Beispiel für die Zähigkeit, mit der die Theorie und unter ihrem Banne auch ein sehr großer Teil der Laienwelt an der Tradition festhielt, während die praktische Musik bereits längst vollständig neue Pfade eingeschlagen hatte, die sie immer weiter vom Kunstideal des Mittelalters abführten und am Ende auch zu einer vollständigen Neuschöpfung der musikalischen Ästhetik führen mußten.

Neben diesem stilistisch mit behaglicher Breite ausgeführten zusammenhängenden Traktate finden sich in dem Lehrgedicht noch da und dort auf die Musik bezügliche Einzelstellen. Bereits oben haben wir ein Beispiel von der Zusammenstellung verschiedener, dem Verfasser bekannter Instrumente kennen gelernt, wie sie der damaligen Literatur ja ganz besonders geläufig war (vgl. die Gedichte des Königs von Navarra und des Arcipreste de Hita Juan Ruiz[1]). Ein weiteres enthält Fol. 21b der Dresdener Handschrift. Ich setze die Stelle hierher, um überhaupt dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit und dem Stil des Ganzen zu geben. Bemerkenswert ist übrigens, daß wir von diesem Abschnitte auch eine englische Paraphrase besitzen und zwar von Lydgate in seiner Dichtung, *Reson and Sensuallyte*, die in der Ausgabe E. Sieper's allgemein zugänglich ist[2]). Es handelt sich um die Götter, die im Garten des Liebesgottes ihre Spiele und Reigen vollführen. Das französische Original lautet:

Aveucq ceste gent delitable,
Qui furent dix li plus nottable,
Y avoit il sanz nulles doubtez
Grant foison de gens et grants routez.
Et des dieux meismez celestres,
Dont moult resplendissoit li estres,
Qui la faisoient leur sejour
Pour faire au dieu d'amours honnour,
Si ne doit pas estre teu,
Comment il furent pourvueu
De bons instrumens de musique,
Dont bien savoient la pratique
Dez menestrez qui en jouoyent,
Qui pas aussy ne se faignoient,
Ains jouoyent a l'enuial
Li menestrel especial.
La oist on ros d'allemaigne
De mainte guise moult estraigne,
Danses, estampiez chansons
En pluiseurs divers plaisants sons,
Et moult d'aultrez nottez nouuelles.
La ouist on sonner vielles
Et harpes excellentement
Et psalterions ensement,
Ghisternez, rebeblez et rotez,
Qui faisoient moult doulcez nottez,
Leus qui sont de plus grant ton,
Orguez en main y oist on
Et citoles meismement,

1) Ambros, Geschichte der Musik II ^{3}, 545ff.

2) *Lydgate's Reson and Sensuallyte, London, Kegan Paul, Trench, Trübner u. Co. 1901.* Vers 5551ff.

Qui sonnoient moult doulcement,
Chyffonyes et monocordes
Et maint aultre instrument de cordes,
Telz c'on ne scevist mieulx penser.
Et quant il vouloient danser
Et faire grans esbattemens,
On sonnoit lez haulz instrumens,
Qui mieulx aux dansez plaisoient
Pour la grant noise qu'ilz faisoient.
La peuist on voir briefment
Sonner moult de renuoisement
Trompez, tabours, tymbrez, naquaires,
Cymballes (dont il n'est mes guaires),
Cornemusez et chalemelles
Et cornes de fachon moult belles.
Et puis aultrefois reprenoient,
Quant mendre noise demandoient,
Flasoz fleutez et douchaines,
Qui sont moult doulces et moult saines,
Et telz aultrez instrumens bas
Dont moult est plaisans li esbas.
Et pour ce que briefment vous die,
Il y avoit tel melodie,
Que, se je ne suy deceus,
Oncquez ne David ne Orpheus
Ne harperent si douchement
Ne si melodieusement.
Car es nottez qu'il recordoyent,
Si bien ensamble s'accordoyent,
Qu'il n'est nulz qui oncquez veist
Cuer tant triste, si les oist,
Qu'il n'en evist grant joye eu.

Un musicien oublié du XVIIe siècle français: G. Bouzignac

par

Henri Quittard.

(Paris.)

Si l'histoire générale de la musique française, hormis pour ce qui regarde les époques les plus proches de nous, reste encore passablement mal élucidée, il est peu de périodes plus négligées des historiens que celle qui embrasse les dernières années du XVIe siècle et la première et la moitié du XVIIe. Pour que cette profonde obscurité commence à s'éclairer de quelques lueurs, il faut que l'opéra français se livre à ses premiers essais. L'œuvre dramatique de Lully, avant lui les tentatives à demi-avortées de Cambert, tout cela a été l'objet de travaux estimables et les curieux de l'art du passé n'ignorent plus ces compositions caractéristiques, dont diverses rééditions ont d'ailleurs facilité l'étude. Mais, même pour ce temps-là, l'érudition courante s'en tient à ce point particulier. Ni l'art religieux, ni la musique vocale ou instrumentale de chambre, pourtant riches en pièces intéressantes n'ont guère été abordés des musicographes et c'est tout au plus si l'on entend, au hasard, mentionner quelques noms.

Quant à ce qui regarde l'époque de Louis XIII et de Henry IV, c'est assurément pis encore. Nous en sommes quasi demeurés à une affirmation hasardée de Fétis, qui depuis se répète, plus ou moins atténuée, en tous les manuels d'histoire de la musique.

«Après la mort de Goudimel, qui trouva une fin malheureuse dans les massacres de la Saint-Barthélemy (1572), il n'y eut plus de grands harmonistes parmi les Français... Les troubles civils et religieux qui agitèrent la France dans la seconde moitié du XVIe siècle, exercèrent sans doute une fâcheuse influence sur la position des musiciens, la rendit plus précaire, nuisit à leurs travaux et au développement de leurs facultés.»[1]

Cette décadence prétendue de la technique reste encore article de foi. Cependant, de consciencieux travaux contribuent déjà à faire prédominer des appréciations plus exactes. La précieuse collection des «*Maîtres de la Renaissance française*», entreprise par M. H. Expert, a rendu commode la connaissance de maîtres dont quelques-uns eurent en ces temps incriminés leur plus brillante période. J. Mauduit, Claude Lejeune, Du

---

1) *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la 1ère édition de la *Biographie des Musiciens*.

Caurroy sont de ceux-là[1]); et les deux derniers ont encore cet avantage d'avoir été, durant presque tout le XVIIe siècle, de véritables classiques en notre pays. Pendant soixante-dix ans et plus, leurs exemples et leurs préceptes ont fait loi dans l'enseignement théorique et pratique. Et du commerce de leurs œuvres, on tirera facilement cette conviction que leur musique, pour ignorer les règles et les habitudes imposées par les écoles napolitaines du XVIIIe siècle (représentant pour Fétis la perfection suprême de l'art d'écrire), n'en est point pour cela œuvre de décadence, non plus qu'un ensemble indigeste d'efforts maladroits et de souvenirs confus.

Quoiqu'il en soit, il reste beaucoup à faire pour arriver à la connaissance exacte d'une époque qui se revèle de plus en plus comme caractéristique, en ce qu'elle porte en puissance l'art français tout entier jusqu'au XIXe siècle. Les œuvres imprimées, de 1600 à 1650, ne sont pas malheureusement fort nombreuses; ce qui s'explique assez par le privilège faisant des Ballard les uniques imprimeurs pour la France: «C'est chose estrange, écrit en 1647 le P. Mersenne à Constantyn Huygens, qu'en un si grand Royaume, nous n'ayons que ce seul imprimeur de musique. . .» Si les contemporains se plaignaient déjà de cet état de choses, nous en souffrons plus encore. Une quantité de compositions seulement conservées en manuscrit étaient à leur disposition et nous sommes aujourd'hui privés de cette précieuse ressource. Car rien de plus rare qu'un manuscrit musical de ce temps. Bien que toutes les églises en possédassent des collections considérables, l'incuriosité de ceux qui en avaient la garde en causa d'assez bonne heure la dispersion. Avant la fin du XVIIIe siècle, la plupart des archives ecclésiastiques ne contiennent presque plus rien du répertoire du précédent siècle.

C'est donc une recherche de la plus haute importance que celle de ceux de ces manuscrits qui peuvent avoir subsisté. Si les richesses des grands dépôts publics sont à l'heure actuelle à peu près intégralement inventoriées, les bibliothèques des villes de province, celles de certains établissements particuliers peuvent encore réserver des surprises aux chercheurs. C'est ainsi qu'un manuscrit de la bibliothèque de Tours, assurément antérieur à 1650 et jusqu'à ce jour demeuré inédit, vient nous révéler la personnalité supérieure du musicien ignoré qui sera l'objet de cette étude.

Ce qui rend cette découverte, en outre, particulièrement intéressante

1) Quelques œuvres, recueillies par M. A. Guilmant dans ses *Archives de l'Orgue*, sont aussi d'un intérêt capital pour l'histoire de la même période. Particulièrement les deux livres pour l'orgue de Titelouze. Jean Titelouze, né à Saint-Omer en 1563, organiste à Rouen dès 1585, a publié ses *Hymnes de l'Eglise* et ses *Magnificat de tous les tons avec les versets pour l'orgue* en 1623 et en 1626. Il est mort à Rouen en 1633.

pour l'histoire de la musique, c'est la preuve de tentatives faites en vue de réaliser certaines tendances, lesquelles, pour cette date au moins, personne ne soupçonnait en France. Avec des moyens encore très incomplets, en tous cas assez imparfaitement adaptés aux fins qu'il se propose, ce maître de la première heure ébauche un art d'expression dramatisée jusqu'à lui sans exemple, surtout à l'église. Il s'essaye — avec quelles incertitudes encore et quelles gaucheries! — à la traduction de sentiments complexes, en des dialogues et des récits qui font presque de quelques uns de ses motets de véritables fragments d'*Histoires sacrées*.

Le nom de cet artiste oublié, auquel il conviendra désormais de marquer sa place parmi les nôtres, G. Bouzignac, ne figure en aucun des répertoires biographiques usuels. Ni Fétis, ni Eitner ne le signalent. Bien que plusieurs de ses contemporains, le P. Mersenne par exemple et Gantez, citent à l'occasion son nom avec éloge, ce qu'ils en disent est fort peu de chose. Comme ses œuvres ne furent jamais imprimées, il n'est point surprenant que le consciencieux Brossart les ait ignorées, aussi bien que leur auteur: et, avec lui, tous les historiens du XVIII[e] siècle. Maintenant qu'une part considérable de cette œuvre est retrouvée, on souhaiterait connaître sans doute quelque chose de sa personne et de sa vie. Malheureusement les rares renseignements qui peuvent être groupés sont loin de donner satisfaction à notre curiosité. Avant de voir à en tirer le meilleur parti possible, il convient de décrire succinctement le manuscrit de la bibliothèque de Tours; d'autant qu'il renferme certaines indications, certaines allusions aussi dans le texte des motets, qui sont précisément d'un grand secours pour fixer quelques points intéressants.

Dans le *Catalogue ... des Manuscrits de la Bibliothèque de Tours*, par A. Dorange (Tours, 1875), ce document, sous le n° 168, est décrit d'une façon fort inexacte et telle qu'il apparaît avec évidence que l'auteur ne s'est nullement soucié de lire les pièces musicales qu'il renferme:

«Motets à plusieurs voix égales(?) commençant par l'hymne *Te Deum laudamus* et finissant par *Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi, Amen* —[1]). Le bas des 12 premiers ff[os] contient des chansons à 4 parties copiées et composées à peu près à la même époque que le reste du MS., par un nommé Bouzignac qui nous apprend, au fol. 37 v°, qu' à l'âge de 17 ans il était enfant de Chœur à Narbonne .... Bonne conservation. Papier. Moyen format. XVII[e] siècle.»

1) Cette indication n'est pas précisément exacte. Ces paroles, qui sont celles par quoi se termine le *Credo*, appartiennent à une composition ajoutée après coup au recueil primitif, assez postérieurement si l'on en juge par le caractère de l'écriture. Le volume contient une messe à cinq voix, messe brève où le *Credo* n'est pas mis en musique. Quelqu'un, plus tard, voulut combler cette lacune et écrivit, sur le thème du *Kyrie* de la messe originale, ce *Credo* transcrit sur les derniers feuillets. Cette composition qui n'a rien de très remarquable doit dater de la fin du XVII[e] siècle ou même des premières années du suivant.

La notice ajoute, ce qui est plus intéressant, que le volume provient de la collégiale de Saint-Martin de Tours.

Complétons ces détails. Le manuscrit contient en tout plus de cent compositions diverses, toutes à voix seules, sans basse continue, et dont un certain nombre, comprenant plusieurs parties successives, sont de dimensions considérables. Dans le nombre, trois messes, un *Te Deum* à deux chœurs, des psaumes à 4 et 7 voix, des motets de caractère fort différent. En plus, quatre chansons françaises très développées, traitées en deux ou trois parties comme les grands madrigaux italiens auxquels elles ne le cèdent point en importance. La plupart de ces pièces sont écrites à cinq voix: un certain nombre à trois, à quatre, à six, à sept ou à huit, en deux chœurs. Mais aucune qui soit pour voix égales, si ce n'est une messe, des psaumes et des antiennes à deux voix aigües, faits pour être chantés en alternance avec le plain-chant et l'orgue. Ces morceaux, moins intéressants que les autres et d'un style mélodique extrêmement fleuri, ont été évidemment composés à l'usage d'un couvent de religieuses. L'écriture, tant du texte que de la musique est d'un beau caractère et ne saurait guère être postérieure au milieu du siècle. Rien n'induit à supposer, ni dans les chansons françaises ni ailleurs, qu'il s'agisse d'un autographe de l'auteur.

Il est à remarquer que ce volume ne porte aucun titre et que le nom de Bouzignac n'y figure que deux fois alors qu'il s'agit de mentionner quelque particularité. Comme le remarque l'auteur du catalogue, une courte note, au-dessus des dernières mesures d'un motet assez peu important, *O mors ero mors tua*, nous renseigne indirectement sur le lieu où le musicien s'était formé: «M. Bouzignac, en l'aage de 17 ans enfant de chœur à Narbonne». Semblablement, à la suite des chansons françaises, au f° 33, on lit cette mention qui fait allusion à un succès remporté par l'artiste à l'un de ces innombrables concours ou *Puys de Musique* fondés un peu partout en France vers ce temps-là: «Monsieur Bouzignac a emporté le prix de ces deux Chansons précédentes.»

Bien qu'il parût assez extraordinaire que celui qui rassembla les pièces de ce recueil (toutes copiées de la même main) n'eut pas pris soin de marquer les noms des auteurs, si sa collection eut été faite d'œuvres de diverses provenances, tandis qu'il notait, pour un seul auteur, des particularités d'ordre assez secondaire, je ne pense pas qu'on pût s'autoriser de cette anomalie pour attribuer le volume entier au seul Bouzignac. Mais fort heureusement, un autre manuscrit, de la Bibliothèque Nationale celui-ci (Vm 1 1171), vient à point pour fournir les moyens d'identification qui nous faisaient un peu défaut.

C'est un recueil, assez connu (surtout parce qu'il renferme une copie ancienne du *Baltasar* de Carissimi), où se trouvent réunies beaucoup de

pièces anonymes et un nombre assez imposant d'autres, dûes à divers auteurs du commencement du XVII[e] siècle avec l'indication de ce qui revient à chacun[1]). L'écriture, qui n'est pas d'une seule main ni d'une seule époque, paraît ordinairement sensiblement plus ancienne (et aussi moins soignée) que celle du recueil de Tours. Or, sous le nom de Bouzignac, sept compositions y figurent. Parmi elles, nous retrouvons quatre motets importants et, sans nom d'auteur, la plus longue des chansons françaises de notre manuscrit de Saint-Martin. Bien plus, beaucoup d'autres morceaux de ce dernier reparaissent, anonymes aussi, au cours du manuscrit de Paris.

Pour qui a jeté les yeux une seule fois sur tel ou tel de ces motets et remarqué, même en passant, leur style si caractéristique, et leurs procédés, dont l'équivalent ne saurait se retrouver chez aucun Français du même temps — ni d'aucun temps —, l'hésitation n'est pas un seul instant possible. La parfaite similitude des formes, pour la musique comme pour les textes, en presque tous les motets du recueil de Tours, ne permet pas de douter que tous ne soient de notre auteur[2]). Et cette évidence

1) Boesset (Antoine ou Jean?), Moulinier, Pechon, Gaillard sont avec Bouzignac les seuls noms cités dans ce recueil. Y figurent en outre le premier motet des *Cantica Sacra* (1652) de Henry Du Mont, simplement nommé là «le Sieur Henry» et un motet à basse continue de Meliton, organiste qui fut le prédécesseur de Lalande à l'orgue de St Jean en Grève: ce dernier, comme le *Baltasar* de Carissimi (lequel est ajouté après coup), d'une écriture moins ancienne que le reste. Le volume contient des messes et des motets, les uns à voix seules, les autres avec basse continue pour la viole ou pour l'orgue. En plus de la chanson à 4 de Bouzignac, il y en a une autre anonyme, à 5, écrite sur un texte qui semble une paraphrase d'un psaume. Musicalement, cette pièce diffère beaucoup du style ordinaire de notre musicien et ne saurait lui être attribuée. En plus, à la fin du volume, un certain nombre d'autres à 3 voix, sur paroles provençales ou plutôt gasconnes, toutes malheureusement mutilées par le relieur. Deux d'entre elles portent un nom, Emerye, qui peut être celui de l'auteur inconnu. Parmi les pièces latines attribuées à Bouzignac et qui sont absentes du manuscrit de Tours, la plus intéressante et la plus considérable est la première Lamentation de Jérémie, à trois voix: *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, d'un caractère très simple et très expressif. Une main postérieure y a ajouté une basse continue insignifiante, se bornant presque partout à doubler la partie grave des voix. C'est à ce manuscrit de Paris que nous devons l'indication de la lettre initiale du prénom de Bouzignac, lequel nous demeure ignoré. Deux motets (f° 95 et 125 v°) portent clairement la mention: G. Bouzignac.

2) Bien que, ainsi que nous le verrons, tous ces motets ne soient pas composés dans la même manière — loin de là —, comme les particularités que je ne fais que mentionner ici sont celles qui en distinguent le plus grand nombre, j'étends sans hésiter les conclusions à ceux qui diffèrent des autres et dont l'équivalent ne se retrouve pas dans le manuscrit de Paris. Il serait bien étonnant, étant accepté que la plupart des motets sont d'un unique auteur, Bouzignac, que celui qui constitua le recueil y eût intercalé, au hasard et de loin en loin, quelques compositions étrangères sans en citer les auteurs.

me paraît telle que je ne ferais aucune difficulté à lui attribuer la paternité de quelques autres anonymes qui ne se lisent que dans le manuscrit de Paris. Il en est un, tout particulièrement, sur quoi nous aurons à revenir pour l'intérêt qu'il présente, historiquement parlant.

Si l'on ne se refuse point à admettre cette démonstration, ne fût-ce qu'à titre provisoire, on pourra supposer avec beaucoup de vraisemblance que le manuscrit de Tours est l'œuvre d'un musicien qui avait vécu un certain temps dans la familiarité de l'auteur et qui, curieux de réunir pour son usage une collection de ses compositions, n'avait aucun besoin de citer après chaque pièce un nom de lui bien connu, tandis qu'il notait avec soin, sous une forme impersonnelle, tel ou tel détail jugé digne d'être conservé[1]).

* * *

Ceci posé, voyons s'il sera possible d'arriver à connaître quelque chose touchant la personne et la carrière de notre musicien. Pour le moment, je dois le dire, en dépit de recherches assez régulièrement suivies, les documents précis me font encore défaut. Force sera, en beaucoup de cas, de hasarder des hypothèses plus ou moins plausibles, à défaut des certitudes qui nous échappent.

Par le témoignage de notre manuscrit, un point demeure acquis: c'est que Bouzignac avait fait ses études musicales à Narbonne, sans doute à la maîtrise de la cathédrale. Il s'en suit presque certainement qu'il était originaire, sinon de la ville, du moins de la région ou que sa famille y était fixée, les enfants de chœur étant d'ordinaire recrutés parmi la population voisine de chaque église. Au surplus, son nom même à un caractère méridional, languedocien ou gascon, suffisamment marqué pour que cela paraisse à peu près certain.

Du moment qu'à l'âge de 17 ans, il faisait encore partie de la psalette, on en doit conclure qu'il n'eut pas d'autre maître que le musicien, d'ailleurs inconnu, qui la dirigeait. Les enfants ne demeuraient pas habituellement si longtemps au service des églises, si ce n'est ceux d'entre eux qui, montrant des dispositions remarquables pour le chant ou la composition, pouvaient espérer obtenir un poste de chantre, de clerc ou de bénéficier, les attachant à leur église. Vers le même temps, un autre musicien, plus tard fort en réputation et que Bouzignac dut très certainement connaître, Etienne Moulinié, faisait aussi parti de la maîtrise[2]).

1) Il est fort admissible au surplus que le nom de Bouzignac ait figuré sur une feuille de garde ou sur l'ancienne couverture du manuscrit. La reliure du volume, d'époque postérieure à la copie, aurait fait disparaître cette indication.

2) Etienne Moulinié fut dans la première moitié du XVIIe siècle un des plus célèbres maîtres de chant de Paris et un des compositeurs d'airs les plus en vogue. Né

Et dans la dédicace «à Messieurs du Vénérable Chapitre de l'Eglise métropolitaine de Narbonne» de sa *Missa pro defunctis quinque vocum* imprimée en 1636, il confesse les avoir servi pendant plus de seize années[1]. Il est regrettable que nous ignorions jusqu'au nom des musiciens qui, vers les premières années du siècle (à quoi doit être reportée la jeunesse de Bouzignac)[2], eurent la direction de cette maîtrise. Des archives de la cathédrale de Narbonne, il ne subsiste que très peu de chose et rien qui puisse nous renseigner. Le maître de Bouzignac, quoiqu'il en soit, était à n'en pas douter des plus habiles et particulièrement imbu des plus excellentes traditions de l'art polyphonique de la belle époque. Il suffit, pour en être convaincu, de voir avec quelle aisance et quelle élégante facilité son élève, en maintes pièces, se plaît à manier le contrepoint figuré.

---

en Languedoc, (comme il le dit lui-même sur le titre de plusieurs de ses œuvres), tout-à-fait au début du siècle ou quelques années auparavant, il vint à Paris probablement d'assez bonne heure. En 1629, ainsi que l'atteste son troisième livre d'*Airs avec la tablature de Luth*, il était maître de la musique du frère unique de Louis XIII, Gaston. duc d'Orléans. Il conserva ce poste jusqu' à la mort du prince en 1660 et obtint ensuite la place de maître de musique des Etats de Languedoc. Il vivait encore en 1668. On a de lui cinq livres d'*Airs avec la tablature de luth* (1624, 1625, 1629, 1633, 1635), une Messe des défunts à cinq voix (1636), qui fut longtemps célèbre, un livre de *Meslanges de sujets chrétiens* latins et français (1658) et plusieurs livres d'*Airs* à quatre parties avec la basse continue (1668). Son frère de quelques années plus âgé que lui, Antoine Moulinié, fut un chanteur remarquable. Il figure sur les états de la Musique du roi et de la reine en qualité de Basse à partir de 1619. Il mourut d'accident en 1655.

1) « . . Il y a longtemps que plusieurs personnes de qualité me pressent de donner au public ces essays d'une science que j'ay eu l'honneur d'apprendre en vostre église durant l'espace de plus de seize ans . . .»

2) Bouzignac a dû naître dans les dernières années du XVIe ou tout-à-fait au début du XVIIe: entre 1590 et 1605 par exemple, si l'on veut. Cette indication de date, que l'on regrette de ne pouvoir préciser davantage, résulte de tout ce que nous savons du témoignage de ses contemporains ou de ses œuvres elles-mêmes. Sa période de production ne peut guère être antérieure à 1620 et s'est prolongée beaucoup plus tard. Entre autres preuves que je donnerai en leur temps, je citerai dès maintenant un manuscrit inédit de la Bibliothèque Nationale (Franç. 20002). C'est un *Traité du Chant ecclésiastique* de Dom Jacques Le Clerc, moine bénédictin, composé vers le milieu du siècle, ainsi qu'il résulte de la liste des auteurs imprimés contemporains que ce religieux dit avoir consultés. Dans un de ses chapitres, Dom Le Clerc se propose de démontrer que la quantité des syllabes ne s'observe pas dans la langue vulgaire en chantant. «Voyons donc, dit-il, par des exemples de la vieille et de la nouvelle musique, si nous gardons en chantant la même quantité qu'en discourant.» Et il cite pour la vieille musique, deux petits fragments tirés du *Dodécachorde* de Claudin Le Jeune: pour la nouvelle, deux autres, tirés d'une pièce (perdue pour nous) de Bouzignac. Pour opposer raisonnablement ainsi l'un à l'autre, il faut bien qu'une trentaine, d'années, au moins, les sépare. Or, le *Dodécachorde* de Claudin est de 1598. Ce ne serait donc que vers 1630 que Bouzignac aurait joui de toute sa réputation et ce pourrait être dix ou douze ans auparavant qu'il aurait commencé à produire ses premières œuvres importantes.

Sans offrir rien de très remarquable, le petit motet à cinq voix qu'il composait à dix-sept ans est déjà un bon travail d'école, écrit avec une grande pureté et une entente parfaite des sonorités vocales.

Nous aurons maintenant à franchir un assez long espace de temps avant de rencontrer une indication certaine et intéressante. Un des nombreux correspondants de Mersenne, la Charlonye, juge-prévôt royal d'Angoulême, nous la fournit dans une de ses lettres au célèbre minime, lettre datée d'Angers, 2 juillet 1634[1]). La réputation de Bouzignac était alors assez grande pour être parvenue jusqu'à Paris. Et le P. Mersenne, qui savait fort bien pratiquer l'art ingénieux d'enrichir son érudition des recherches de ses amis — à ce point qu'un contemporain l'appelait plaisamment *le bon Larron* — s'adresse au juge-prévôt pour avoir quelques renseignements sur ce musicien qu'il ne connaissait point. Nous n'avons plus sa lettre et la Charlonye est malheureusement un peu bref: «Pour Boussinat[2]) dont vous faictes mention par la vostre [lettre], il a esté autrefois mon domestique. Il est à présent reputé pour estre bon maistre ...» C'était peu de chose. Le P. Mersenne en fit cependant son profit et tout à la fin de l'*Harmonie universelle* reproduisit simplement le jugement de son correspondant, en plaçant «le Sieur Bouzignac», avec Boesset et Fremart, parmi ceux des contemporains qui «mériteroient des éloges particuliers pour l'excellence de leur art.»

On aimerait à avoir quelques détails sur le séjour de Bouzignac à Angoulême et sur la nature de ses fonctions auprès du juge-prévôt. Il devait être encore assez jeune, puisque la Charlonye a bien l'air de dire que leurs rapports avaient déjà pris fin depuis longtemps à cette date de 1634. Sans doute le musicien venait-il de quitter à peine la maîtrise de Narbonne. Quant à ce mot de domestique, n'oublions point que le sens où on l'entendait au XVIIe siècle n'est pas celui d'aujourd'hui. Comme il s'applique à toute personne vivant dans la maison et des appointements d'une autre, il faut plutôt se représenter Bouzignac comme secrétaire, page de musique ou chanteur. C'est un temps où presque tous les grands seigneurs entretiennent encore à leurs gages une musique particulière. Un juge-prévôt royal pouvait bien compter un musicien parmi les gens de sa maison.

Au surplus, l'hôtel de ce magistrat n'était pas un lieu où un musicien de profession pût se déplaire. La Charlonye, que Mersenne proclame «fort habile dans la pratique et dans la théorie de cet art», cultivait

1) Recueil de lettres des correspondants de Mersenne (Mss. Nouvelles acquisitions françaises 6204, fo 215, Bibliothèque Nationale).

2) Inutile de dire qu'il n'y a pas lieu d'être surpris de cette variante, à une époque où l'orthographe, surtout celle des noms propres, n'a aucune fixité. Elle reproduit d'ailleurs la prononciation de la province où la Charlonye habitait.

passionnément la musique. A sa façon, cela va sans dire et qui n'est pas précisément la nôtre. Pour tous ces amateurs, alors nombreux parmi la classe la plus instruite, magistrats ou gens d'église, la musique est une science «faisant partie des mathématiques, démonstrative et très-certaine» dont on surmonte les difficultés par l'étude, «la lecture des bons autheurs et la pratique des antiens»[1]. En ces doctes recherches où la sensibilité n'a presque aucune part, l'intelligence de ces hommes d'étude trouve un inépuisable aliment.

La Charlonye semble faire grand cas d'une science qui lui avait valu de modestes honneurs qu'il ne se lasse pas de rappeler. Quoiqu'il estime que la musique soit «ennemie conjurée des procès et chicannes» il s'y applique à tous ses instants de loisir.

«Après mes plus sérieuses occupations, ecrit-il, je n'ay d'autre exercice que celuy-là à mentre-tenir, estant parvenu jusques-là que d'avoir gaigné cette année dernière le premier prix de musique par jugement de Messieurs du chapitre de Xainctes (ce que je vous dis sans jactance) .... La thèse estoit de composer un motet à cinq sur le plain-chant de *Regina coeli*. Je fis néammoins le mien à 7, ayant observé toutes les rigneurs de la thèse et au delà, car il estoit sans pause, sans rencontre, sans souspir, sans deux quartes entre les partyes et sans faulses relations. C'estoit un labeur extraordinaire ....» (Lettre du 1er août 1632).

Il interrompt volontiers les plus savants entretiens avec le P. Mersenne touchant l'excellence et la constitution des intervalles, l'usage de la quarte, de la fausse quinte ou de la fausse octave, la division rationnelle du luth et du «tuorbe» ou les formes de la «composition» de Claudin et Du Caurroy, pour reparler de ses ouvrages de musique, annoncer l'envoi de quelque canon nouveau — «. . je m'asseure que l'industrie dont je l'ay façonné vous agréera . .» — ou bien s'étonner que son correspondant ne témoigne pas plus d'empressement à en solliciter la communication.

Comme diversion au travail de ces laborieuses recherches, le juge-prévôt royal d'Angoulême se permettait volontiers le délassement de concerts intimes, dont il est vrai que ses compositions faisaient bien souvent les frais. Bien qu'il n'en parle qu'en passant, il paraît qu'il était luthiste habile: excellant sur ce difficile instrument «pour y avoir appris autrefois des meilleurs maistres, dit-il, entre autres du feu Polonois[2]) lorsque j'estois à Tours à la poursuitte de mon office.» Peut-être

---

1) *Du Caurroy*, en la préface des *Preces Ecclesiasticae ad numeros musices redactae* (1609).

2) «Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne et vint fort jeune en France où il se fit plus connoître par le nom de Polonois que par celui de Jacob. Son jeu étoit si plein et si harmonieux, son toucher étoit si beau qu'il

au temps de sa correspondance avec Mersenne, juge-t-il ce talent quelque peu frivole. Il se divertit plutôt à faire chanter à sa table des canons ou d'autres pièces de sa façon. Ailleurs, en la belle bibliothèque où il aime à recevoir ses amis et à conférer avec les Pères Jésuites de la ville auxquels il lèguera plus tard ses livres et sa musique[1]), on exécutera ses motets: le fameux *Regina cœli* du concours de Saintes par exemple, ou tel autre encore plus excellent à six voix «où le chant grégorien d'*Immolata integra* est tout entier avec un canon en Diapason.

«Si vous l'aviez ouy, mande-t-il à Mersenne, vous trouveriez estrange comment il est possible d'avoir rangé tant d'accords sur deux subjects qui sont si difficiles à remuer.» (Lettre du 9 septembre 1634).

Pour ces solennités musicales intimes et sans doute assez fréquentes, ce n'était pas un appoint négligeable que la présence d'un jeune musicien bon chanteur, tel que pouvait l'être Bouzignac fraîchement échappé de sa maîtrise de Narbonne. Au temps où la Charlonye l'avait à son service, peut-être le magistrat jouissait-il de moindres loisirs à consacrer à la musique. Peut-être goûtait-il aussi un art moins savant et moins complexe. Il n'importe, puisque ainsi qu'il le confesse en son testament, il sut toujours, au plus fort des occupations de sa charge, réserver quelques heures à l'étude «de cette noble partie de mathématique comme estant un don de Dieu: à l'imitation de Boëce et aultres graves personnages ...»

Quelqu'avantage que Bouzignac ait pu tirer du commerce de ce docte amateur, la position qu'il occupait en sa maison était trop secondaire pour l'y attacher longtemps. Il dut vite en chercher une autre où du moins il pourrait essayer de se faire un nom. Mais s'il reste vraisemblable qu'il ne fit guère que passer en l'hôtel du juge d'Angoulême, nous ignorons les circonstances de son départ tout autant que celles de son arrivée.

Au surplus, pour nous renseigner nous n'aurons maintenant aucun renseignement positif. Il nous faudra contenter des indications qu'un dépouillement attentif du texte de ses motets pourra fournir. Car un

---

tiroit l'âme du luth, comme parlent ceux de cette profession ... Sa grande reputation lui fit donner la charge de joueur de Luth de la Chambre du Roy ...» (*Sauval*, *Antiquitez de Paris* p. 322). Jacob est mort à Paris vers 1605, âgé de soixante ans.

1) Il leur avait fait ce legs à condition qu'ils fissent chanter son motet de prix «tous les ans le jour et feste de Pasques, à Vespres ou les octaves d'icelles, par les plus exquises voix que faire se pourra ...» Quelques-uns des livres de la Charlonye sont encore conservés à la bibliothèque d'Angoulême, entre autres: *Supplimenti musicali del rev.* M. Gioseffo Zarlino *da Chioggia* ... (Venise, Francesco de Franceschi, 1588, pet. in f°). La Charlonye, né vers 1570, est mort en 1646. Cf. *Babinet de Rencogne*, *Le Trésor des pièces angoumoisines, inédites ou rares*, 1868, T. II.

certain nombre d'entre eux sont en quelque sorte des œuvres de circonstance, où les allusions aux évènements contemporains ne sont pas rares.

Le plus grand nombre a trait aux luttes religieuses et civiles qui, dans les premières années du règne de Louis XIII, avaient si profondément agité tout le midi de la France, particulièrement le Languedoc et la Guyenne. Les souvenirs des guerres de religion du temps des derniers Valois n'étaient pas encore effacés dans cette région où les protestants, très nombreux, avaient leurs principales places fortes. On sait que le rétablissement du culte catholique en plusieurs lieux où il avait cessé d'être officiellement pratiqué leur servit de prétexte à se soulever contre l'autorité royale. De 1621 à 1628, année où la Rochelle succombe, la guerre se poursuit avec des fortunes diverses. Un lointain écho de ces dissensions retentit encore dans le texte de quelques pièces mises en musique par Bouzignac. Il est un motet qui fait allusion aux hérétiques, en termes qui indiquent assez qu'ils doivent être tenus en dehors de la famille chrétienne[1]). Plusieurs autres renferment des passages permettant d'affirmer qu'ils furent écrits en l'honneur du roi et pour être chantés en sa présence. Car Louis XIII avait pris part en personne à la guerre. De 1622 à 1628, il paraît sur les champs de bataille ou fait entrée solennelle en les principales villes.

Si quelquefois le chœur se borne à de simples acclamations: «*Pro Ludovico nostro*, *triumphe*, *Noe Noe* etc. . . .», ailleurs l'œuvre tout entière est consacrée à la glorification du monarque et de sa race. Tel celle-ci, composée sans doute pour commenter quelque victoire des troupes royales (ms. fo. 125):

Omnes gentes plaudite manibus, jubilate Deo in voce exultationis, Alleluya . . .
Subjecit Galliam nobis et rebelles sub pedibus nostris . . .
Jubilate . . . Elegit nobis haereditatem suam speciem Borbonii quem dilexit, Alleluya . . .
Psallite Deo nostro, psallite Jesu Christo, psallite regi nostro, psallite Ludovico, psallite . . .

Enfin, il est une pièce où l'auteur avec un lyrique enthousiasme célèbre l'évènement capital de cette longue campagne: la prise de la ville de la Rochelle, le boulevard de l'hérésie qui, après une héroïque résistance au cours d'un siège long et difficile, avait dû faire sa soumission aux armées royales, commandées par le prince en personne et le cardinal de Richelieu. En voici les paroles: comme les précédentes, c'est une paraphrase de circonstance sur le texte d'un verset d'un psaume (ms. fo. 127):

---

1) C'est un motet pour la Noël. L'auteur des paroles, pour finir, y amplifie de cette sorte les paroles du *Gloria* de la messe: «Gloria in altissimis Deo et in terra pax pro Papa nostro, pax pro Rege nostro, pax pro principe Henrico. *Pax hereticis?* — *Non*, *non*, sed hominibus bonae voluntatis. (Mss de Tours F° 56). En un autre il est prié «pro exercitu nostro» ce qui n'est pas dans les prières usuelles (ibid. f° 116.

Cantate omnis Francia canticum novum, alleluya . . .
Vivat, vivat rex Ludovicus!
Attollite portas, Rupellenses, et introïbit rex Franciæ. —
Quis est iste? — Rex Franciæ! Attollite portas, Rupellenses et introïbit rex Ludovicus: ipse est rex Franciæ.
Vivat rex Ludovicus! Cantate Deo omnis Francia canticum novum, Alleluya . . . [1]).

Il est assez légitime de conclure de ces particularités que l'auteur de la musique, comme celui des paroles, a dû passer une assez longue période de sa vie dans les provinces méridionales, sans doute en Languedoc. Cette conjecture est confirmée par le fait que deux des pièces que je viens de citer portent aussi le nom d'un personnage — *princeps* —, lequel ne saurait être ici que le gouverneur de la province. «*Pax pro principe Henrico, pro principe Henrico exaudi nos, Domine*», cela s'applique très bien au gouverneur de Languedoc, Henry, duc de Montmorency et de Dampville, pair et amiral de France[2]). Ce grand seigneur, fort populaire en son gouvernement où il avait su se rendre à peu près indépendant, s'était distingué tout particulièrement dans ces guerres religieuses. Il avait enlevé de vive force plusieurs places aux protestants; il avait secouru le prince de Condé assiégeant Montpellier, conduit des troupes au roi arrêté sous les murs de Montauban et s'était couvert de gloire en un combat sur mer devant La Rochelle en 1625. Il est tout naturel que son nom ait figuré à côté de celui du roi en des œuvres de circonstance, écrites pour célébrer des victoires auxquelles il avait pris une part essentielle. Et cette mention a de plus l'avantage pour nous de dater assez exactement les morceaux où elle se lit, puisque Henry de Montmorency, entraîné dans la rébellion du frère du roi, Gaston d'Orléans, fut exécuté à Toulouse pour crime de haute trahison, en 1632.

Dans le manuscrit de Paris, une allusion du même genre permettrait

1) Il est encore un motet qui, bien qu'aucune indication directe ne ressorte du texte, ne semble pouvoir être appliqué qu'au cardinal de Richelieu. C'est une composition en deux parties, à six voix, d'une belle écriture polyphonique et d'une valeur musicale très supérieure à celle des compositions dont je viens de citer le texte. Les paroles sont les suivantes pour la première partie: «Quasi stella matutina in medio nebulæ et quasi sol refulgens inter nebulæ gloriæ, inter pastores fulsit Ecclesiæ!» — On ne voit pas bien à quel prélat, en dehors du tout-puissant cardinal, aurait pu s'appliquer une telle louange.

2) Il n'est pas inutile de remarquer non plus que Gantez qui cite en une de ses lettres le nom de Bouzignac était lui-même originaire du Midi de la France et qu'avant de se fixer en Bourgogne il l'avait longtemps parcouru. Cette lettre, la 47e de l'*Entretien des Musiciens* (1643), est adressée à un maître du chapitre de Bordeaux. Le nom de notre musicien y est donné en passant, dans une comparaison: la lettre traitant de la nécessité de la concorde entre chantres et maître de chapelle pour faire de bonne musique; sans quoi, écrit-il « . . . au lieu de dire *fa*, ils diront *sol* et les auditeurs vous prendront pour un fat et un sot, encore bien que vous fussiez capable comme Bousinac.»

peut-être de déterminer la ville où un motet aurait été composé et chanté. Il y est prié pour l'évêque, *«pro praesule Vitali»*, dit le texte. Or ce prénom assez rare est celui d'un évêque de Carcassonne, Vital de l'Estang, évêque de 1621 à 1652 [1]).

On pourrait en conclure que notre musicien, au moins pendant quelque temps, aurait été attaché à la cathédrale de Carcassonne en qualité de maître de musique. Les archives du Chapitre, très mutilées d'ailleurs, ne confirment nullement cette hypothèse: au contraire. Et je dois dire que le nom de Bouzignac ne paraît figurer parmi ceux des maîtres d'aucune autre grande église du Languedoc. Il se peut que des recherches plus approfondies le fassent découvrir quelque part, quoiqu'il soit assez invraisemblable que, vu sa réputation, il n'ait pas occupé un poste important. Jusqu'à ce que cette question soit tranchée, on peut admettre — et je le ferai volontiers pour ma part —, qu'il a passé la majeure partie de sa vie hors du service régulier des églises. Il pourrait avoir eu la charge de la musique de quelque maison d'un des grands ordres religieux: des Jésuites par exemple, lesquels possèdent en la région, à Carcassonne. à Béziers, à Montpellier, à Narbonne, à Toulouse de florissants collèges. Il a pu encore remplir les fonctions de maître de musique des Etats de Languedoc, comme plus tard Etienne Moulinié. Ou bien encore — et peut-être simultanément —, faire partie de la maison de quelque grand seigneur, sinon du duc de Montmorency lui-même. En ce temps-là un gouverneur de province, presque indépendant de l'autorité royale, est une manière de souverain. Il réside presque à demeure en son gouvernement où il tient une cour quasi royale. Henry de Montmorency, prince libéral et magnifique, aimant les fêtes et les plaisirs, mis fort jeune en possession de ses hautes fonctions et de son immense fortune — il avait à peine dix-neuf ans —, entretenait certainement sa musique particulière, comme le cardinal de Richelieu avait la sienne qui l'accompagnait partout [2]). Le caractère pour ainsi dire officiel de certaines de nos compositions s'expliquerait très bien par là. La musique du gouverneur de

---

1) Louis XIII passe à Carcassonne pour la première fois en 1622, allant au siège de Montpellier. Il y revint plusieurs fois par la suite. A noter que le motet en question, celui où les hérétiques sont retranchés de la communion chrétienne (Voyez plus haut, ne mentionne pas le nom de Vital de l'Estang sur le ms. de Tours où il figure aussi (f° 56). A cette place on y lit *«pro principe Henrico.»* Il est aisément compréhensible que des détails comme celui-là aient pu être modifiés suivant les circonstances. En une autre pièce, on trouve une mention *«pro Bernardino nostro»* que je n'ai pu encore identifier. S'il s'agit d'un évêque, je n'en trouve aucun qui porte ce prénom.

2) «Sa musique le suivoit partout et estoit composée des plus rares personnes de cette profession qui fussent en France, tant pour les instrumens que pour les voix, au nombre de douze: ausquels on fournissoit les chevaux qu'il falloit pour les voyages où ils estoient aussi defrayez.» Aubery, *L'Histoire du Cardinal duc de Richelieu* ... (1660.

la province aurait eu naturellement son rôle, non seulement dans les divertissements privés, mais aussi lors des entrées royales, au cours des cérémonies faites avant la tenue des Etats: partout enfin où lui-même occupait la première place en vertu de la dignité qu'il tenait de la délégation royale.

Enfin, pour clore ici le cycle des hypothèses, remarquons que s'il paraît acquis qu'une notable partie de sa carrière a dû s'écouler dans la France méridionale, il ne s'ensuit nullement qu'il n'ait pu ultérieurement se fixer ailleurs. La présence de ce manuscrit considérable (et que nous allons maintenant étudier au point de vue musical) en la collégiale de St-Martin de Tours laisserait supposer qu'il a pu occuper quelque fonction en cette ville, avant la date inconnue où il a terminé sa carrière.

* * *

Pour le moment, sachons prendre notre parti de tout ignorer de l'homme, ou presque. L'œuvre nous reste. Quelque mutilée qu'elle soit à coup sûr, nous en possédons assez pour demeurer assurés de l'extrême intérêt qu'elle présente. Au travers des pages de cet unique volume, fragment minime du labeur de toute une vie, cette singulière figure de musicien, complexe et diverse, apparaîtra dans une clarté suffisante.

Dans ce recueil, plusieurs styles fort différents voisinent et des aspirations très-opposées se font jour: encore que le tout soit écrit partout à voix seules, sans aucune adjonction de basse continue.

L'art du contrepoint vocal s'y trouve excellemment représenté par plusieurs motets de forme très pure, d'une limpidité et d'une élégance exquises. Ces beaux morceaux sont directement apparentés aux chefs-d'œuvre les plus classiques du XVIe siècle et c'est aux compositions de l'école romaine qu'ils se rattacheraient, semble-t-il, le plus immédiatement. La technique en est presque la même. Du moins, si elle s'en écarte, ce n'est guère que pour avoir étendu l'usage de certains procédés seulement indiqués chez les anciens maîtres de cette école. S'il n'y avait toujours quelque impertinence à vouloir refaire l'histoire, on serait tenté d'avancer que l'art de Palestrina, si son évolution ne s'était arrêtée entre les mains de ses successeurs tant par suite de la rapide fortune du style représentatif et récitatif que par l'obstination avec laquelle ils se bornèrent à reproduire docilement des formes vite devenues traditionnelles, aurait abouti naturellement à un style assez proche de celui-là. Il n'y a rien en effet dans ces compositions qui rappelle l'intensité d'accent et le sombre coloris des harmonies de l'école espagnole de Vittoria, ni l'éclat décoratif et la pompe des somptueuses sonorités vénitiennes. Rien non plus pour remettre en mémoire la saveur un peu âpre des musiques d'Orlande de Lassus et ses recherches passionnées et fécondes d'expression littérale.

La polyphonie de nos motets atteint mieux à la grâce qu'à la profondeur. Etrangère à la vigueur réaliste du maître de Mons, elle sait pourtant émouvoir, tout en rendant déjà manifeste le changement du goût musical et que les passions du cœur vont se traduire désormais par des moyens nouveaux. Le caractère mélodique des thèmes s'y affirme nettement. Bien qu'aux pièces dont il est ici question, «le style d'air», pour parler comme les contemporains, soit demeuré tout à fait étranger; bien que toutes les mélodies y soient conçues en vue des combinaisons contrapuntiques où elles devront s'engager, elles paraissent mieux définies que chez les maîtres du siècle précédent; moins impersonnelles aussi. Dépendant moins étroitement des paroles, elles valent davantage par elles-même. En un mot, elles sont proches de la mélodie telle que la concevra la musique moderne.

Aussi est-il déjà fréquent que le thème principal détermine l'unité de tout le morceau. Tel qu'il apparaît au début, avec les réponses et les contre-sujets qui lui font cortège, il reparaît au cours de la pièce, il en donne la conclusion. Non pas précisément comme au cours d'une composition à reprises nettement séparées les unes des autres: plutôt comme le sujet principal dans une sonate ou une symphonie classique. C'est un mode de construction inconnu aux musiciens du XVIe siècle. Chez eux, à chaque phrase du texte correspond ordinairement un thème développé suivant les ressources du contrepoint. Le morceau tout entier ne sera qu'une suite de deux, trois, quatre épisodes semblables, assurément reliés entre eux par la tonalité ou autrement, mais sans que l'un plutôt que l'autre affirme sa prépondérance. Aussi la composition ne saurait-elle rester cohérente qu'en demeurant en des bornes assez étroites. Tandis que plusieurs des motets de notre musicien ont pu prendre des proportions d'une ampleur jusqu' alors inconnue sans rien perdre de leur unité [1]).

On ne trouverait rien de pareil chez les autres Français du même temps: j'entends ceux que nous connaissons et qui tous se rattachent aux traditions musicales de la France du Nord avec Paris comme centre. Pour cette école, il existe en matière de contrepoint figuré, surtout pour la musique d'église, un corps de doctrine dont l'œuvre de Du Caurroy, tenue pour classique, paraît être l'expression déjà complète: car les disciples et successeurs immédiats du musicien de Henry IV n'y ont ajouté que bien peu de chose. Sans doute, l'écart de quarante années entre

1) Voyez le No. I du Supplément musical. Ce motet, *Vulnerasti cor meum*, n'est pas un des plus développés, ni un de ceux où le travail des imitations est partout le plus régulier et le plus complexe. Le thème principal qui s'accompagne de son propre renversement, y joue bien toutefois le rôle que j'indique ici et le morceau tout entier reste un bon exemple pour ce genre de style.

l'époque de Du Caurroy et celle de Bouzignac rend compte de différences, même considérables: de l'orientation si nettement moderne chez ce dernier, par exemple, du sens de la tonalité et de la modulation. Mais il ne suffit pas à expliquer la divergence fondamentale qui les sépare. Bouzignac, nous venons de le voir, tend à préciser la forme mélodique de ses thèmes, sans renoncer pour cela à aucun des artifices de contrepoint qui restent la raison d'être de son œuvre. Il se plaît à superposer et à faire mouvoir sans confusion un ensemble de phrases aussi nettement caractérisées que pourrait l'être la mélodie d'un air.

Du Caurroy a beaucoup moins respecté l'intégrité de la technique ancienne. Il rompt avec la régularité systématique du contrepoint fugué classique: il ne s'astreint que rarement à faire passer ses sujets à toutes les voix et ses thèmes, perpétuellement modifiés, ne sont ordinairement traités et développés que par un système d'imitations très libres. Cette simplification — seulement apparente d'ailleurs —, ce n'est pas au profit de la mélodie qu'il l'a tentée. Alors même que le dessin de ses divers contrepoints paraît le moins caractéristique, le sens expressif du thème isolé de l'ensemble serait bien trop vague pour déterminer la marche et la signification de la pièce. Mais dans cette polyphonie compacte, dont les éléments semblent si peu différenciés, un sentiment nouveau se fait jour. Chaque note y paraît moins conçue comme dépendant de celles qui la précèdent ou la suivent qu'en fonction des résonnances harmoniques qu'elle détermine. Le musicien, dirait-on, a pressenti la valeur esthétique et émotionnelle des groupes sonores que la marche indifférente des parties fait naître et s'évanouir tour à tour: et c'est de cette recherche à demi-consciente de sonorités complexes, d'accords abstraits, considérés en soi pour leur charme propre ou l'imprévu de leurs rapports et de leurs oppositions, que résulte l'originalité la plus rare de son art[1]).

1) Sans en démêler peut-être complètement les raisons, divers contemporains avaient très bien senti que l'art de Du Caurroy, de Claudin (en beaucoup d'endroits) et généralement de la plupart des Français n'avait presque rien de commun avec la manière de Roland de Lassus, le seul des grands polyphonistes classiques qui fut vraiment connu en France. Dans son *Traité de la musique théorique et pratique* [1646] le P. Parran marque parfaitement cette différence. Parlant des diverses «façons» de composer, il en reconnaît quatre: 1° le Style d'air 2° une musique approchant de l'air (nous ne dirons rien ici de ces deux manières dont il n'est point question) 3° Une musique «grave et devote en laquelle on mesle bien souvent de l'industrie, *accompagnée de fugues naturelles et non contraintes*»; c'est celle d'Orlande, dit-il, et de Bournonville. Ce dernier par malheur nous est trop peu connu pour que nous puissions apprécier ce rapprochement. La 4e sorte est constituée par la musique de Claudin, Du Caurroy et quelques autres, «.... musique grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine où l'on fuit ce qui est commun avec observation de cadences rompues pour chercher ce qui est de plus rare et de moins usité .... contrepoint observé qui ne plaist guères qu'aux Maistres qui jugent et goustent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observez et pressez».

Que les imitateurs de Du Caurroy aient saisi la portée profonde de cette transformation du style figuré ou simplement copié sans réflexion les modèles qu'il leur avait proposés, il n'en est pas moins certain que le système n'allait à rien moins qu' à rendre respectivement impénétrables le domaine de la composition savante et celui de la mélodie expressive. Celle-ci ne trouvait plus son emploi que dans le style d'air où le contrepoint travaillé cédait la place à des formes plus simples, qui trop souvent allaient devenir inconsistantes et quelconques. L'effort que l'œuvre de Bouzignac représente tendait au contraire à unir étroitement les deux genres. Augmenter l'intérêt mélodique des contrepoints n'était-ce pas, sans rien perdre des multiples ressources de l'écriture intriguée, lui transférer le pouvoir expressif du style d'air? Evolution qui continuait, en l'élargissant, la tradition de la grande polyphonie classique: au lieu qu'entre les mains des maîtres issus de l'école de Du Caurroy, elle risquait de se trouver sans défense contre les empiètements du goût nouveau, incapable de coopérer aux aspirations les plus légitimes de ceux qui ne voulaient voir dans la musique qu'un art de sentiment.

Que notre musicien, d'ailleurs, n'ait point visé si haut et qu'il n'ait fait que suivre là-dessus les habitudes de l'école inconnue à quoi il doit être rattaché, rien de plus vraisemblable. Le nombre de ses motets figurés n'est pas très considérable et son style ordinaire reste le plus souvent bien différent. Cependant ses chansons françaises[1]) témoignent des mêmes efforts pour concilier les exigences de l'expression mélodique avec l'indépendance des contrepoints et l'élégance des mouvements. Si peu nombreuses qu'elles soient, elles apportent une contribution précieuse à l'histoire de l'art de ce temps. Car nous ne possédons qu'assez peu de ces œuvres, analogues aux madrigaux italiens, telles qu'elles voisinent en ces recueils ordinairement nommés *Meslanges* avec des motets, des litanies et souvent aussi des pièces instrumentales.[2])

1) Le recueil manuscrit de Tours en contient quatre en tout, dont trois en plusieurs parties: 1 A) *Heureux séjour de Parthénisse*, B) *Chère Philis*, à 4 voix; — 2 A) *Ruisseau qui cours après toy-mesme*, B) *Raconte-luy*, C) *Las, je ne puis*, à 4 voix; — 3. *Quel espoir de guarir* à 4 voix. Celle-ci, fort longue se trouve aussi dans le ms. de Paris. — 4. A) *Que doulce est la violence*, B) *Beaux yeux, les asseurez guides*, à 5 voix. Ce sont ces deux dernières qui sont indiquées comme ayant obtenu le prix à quelque concours de musique.

2) Cette rareté relative des livres de *Meslanges* s'explique jusqu' à un certain point par la difficulté de l'exécution, réclamant un petit groupe de chanteurs excellents, habitués à concerter ensemble. Ces chansons à plusieurs voix, où chaque chanteur est seul à sa partie (une exécution chorale en ferait disparaître toute la délicatesse), sont la musique de chambre et de concert de l'époque. Comme les grands seigneurs seuls peuvent entretenir une petite compagnie de bons artistes et qu'il n'est pas probable que les simples amateurs pussent réussir en ce genre malaisé à bien rendre, ces œuvres ne s'adressaient qu'à très peu de personnes. Aussi les compositeurs se sont-ils ordinaire-

Bien que les livres de *Meslanges* de compositeurs français de la première moitié du siècle, ceux de Du Caurroy par exemple, d'Arthus Auxcousteaux, de Moulinié présentent bon nombre de pièces extrêmement intéressantes, ces chansons l'emportent peut-être par des qualités rares et exquises, aussi par certaines singularités qui ne se rencontrent point ailleurs. Les vers sur quoi elles sont composées, vers sans la moindre valeur poétique, ont tout de même permis au musicien de se montrer touchant et expressif en transformant en émotion discrète et sincère leur préciosité minaudière. Trop souvent, chez les autres maîtres du même temps, la recherche des formules contrapuntiques ignore la charme et la grâce. Comme le dit le judicieux Brossart à propos d'Auxcousteaux, ils n'ont ordinairement songé qu' à «faire de l'harmonie», sans beaucoup se soucier des paroles. Bouzignac, bien que la déclamation vraie le préoccupe fort peu, non plus que de la prosodie correcte (il faut attendre les premiers essais du drame lyrique pour voir les compositeurs penser à ces convenances qui nous paraissent si nécessaires), Bouzignac est toujours extrêmement soucieux de traduire par le caractère de ses mélodies ou de ses accords le sentiment dominant du morceau.[1]) Son écriture suggère en maints endroits des nuances expressives, des variations de mouvement qui, pour n'être pas marquées, s'imposent pourtant avec évidence. Enfin il pratique souvent des recherches de détail, s'attarde, à l'imitation des anciens madrigalistes, à rendre par les sons le contenu de certains mots, à tracer avec une naïveté laborieuse, des images qui veulent être pittoresques et précises. Voyons la troisième partie de la seconde chanson, de beaucoup la plus riche en tentatives de cette sorte:
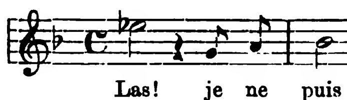
Las! Je ne puis dire autre chose,
Mes souspirs tranchent mon discours;
Adieu! Ruisseau, reprends ton cours
Qui non plus que moy se repose:
Et si par mes regrets j'ai bien peu t'arrester
Voilà des pleurs pour te haster!

---

ment contentés de garder en manuscrit leurs ouvrages de cette espèce et très peu de copies en ont été conservées. La facilité d'exécution fut au contraire pour beaucoup dans la vogue des airs à voix seule avec accompagnement en tablature de luth, ou à quatre voix dont une seule, celle qui récite la mélodie, est obligée: les autres étant suppléées par l'harmonie d'un instrument. De ceux-là, d'innombrables volumes furent imprimés et sont venus jusqu'à nous.

1) La première partie de la 1ère Chanson, reproduite dans le supplément musical (No. II) donnera une idée exacte de la forme et du goût de ces compositions. Le thème mélodique du début semble bien y reparaître plusieurs fois, diversement modifié ou fragmenté suivant les paroles à quoi il s'applique. Il est intéressant de constater que la mélodie de cette chanson, modifiée et réduite à la forme de l'air, c'est-à-dire privée de tous ses développements contrapuntiques (mais très reconnaissable encore), se retrouve, mise à voix seule, dans les *Airs de différents Autheurs avec la tablature de Luth, XIe livre (1623),* sans indication d'auteur.

Le début de la mélodie, à l'entrée de toutes les parties, a soin d'isoler par un intervalle étendu de sixte l'exclamation doulourense par où commence le poëme:



Entrecoupée de silences entre chaque mot sur le vers «mes souspirs tranchent mon discours», la phrase qui suit semble interrompue par l'excès de la douleur et après un mélancolique repos sur «Adieu!.» elle repart en vocalises rapides pour figurer le cours du ruisseau à qui l'amant désolé fait entendre ses plaintes:

C. A-dieu! Ruis - - - seau re - prends
Ruis - seau
A. T. A-dieu! Ruis - seau re - -
B. Ruis - seau re - prends

reprends ton cours- - etc.
prends ton cours- - etc.
- - ton cours - - etc.

Elle ne manque pas à s'étendre en une longue tenue stagnante sur les mots «J'ay bien pu *l'arrester*»; et pour terminer, le musicien s'efforce à la notation la plus exacte du bruit des sanglots, représentés par cette figure singulière:

C. des pleurs, des pleurs des pleurs des
A. des pleurs
T. des pleurs
B. des pleurs des pleurs des pleurs des pleurs

pleurs pour te has - ter!

pour te has - ter!

On rencontrerait de tels passages en toutes ces chansons et bien des motets n'en sont pas exempts.[1]) L'usage de ces formules était d'ailleurs traditionnel, puisque c'est ainsi que les maîtres de la polyphonie s'étaient ordinairement efforcés de transposer en leur musique la signification du texte sur quoi ils travaillaient. Roland de Lassus en particulier abonde en recherches de cet ordre et les théoriciens ne manquent pas à s'autoriser de son exemple. Le jésuite Wolfgang Schoensleder [Volupius], qui a discouru abondamment sur ce côté de l'art de la composition, in-

1) Par exemple dans un motet à cinq voix «*Heu! suspiro antequam comedam*» (MS. f° 106), Bouzignac isole pareillement l'exclamation initiale et coupe le mot «suspiro» par des silences. Le mot est rendu par deux petites figures mélodiques répétées à distance de tierce.

Heu! Sus - pi - - - - ro

Dans un autre (f° 70), il divise encore un mot par un silence, non plus cette fois par intention figurative, mais en vertu d'un véritable jeu de mot musical: «En corpus lancea per ... foratum ...»

voque volontiers son autorité[1]); et son témoignage reste d'un grand poids, puisque lui-même avait fait partie de la Chapelle de Munich au temps de Lassus et de ses fils. Mais, quelque familières que fussent les œuvres de Lassus aux compositeurs français des premières années du XVIIe siècle, ils n'en avaient pas moins renoncé presque entièrement à ces essais de traduction verbale. On aurait peine à trouver chez eux les vocalises plastiques et pittoresques, les combinaisons plus ingénieuses que solides d'éléments musicaux en vue de suggérer une image précise, auxquelles les Italiens et les Allemands leurs contemporains, Schütz par exemple, ne se lassent pas de recourir, aussi bien dans la composition figurée que dans le style monodique de la basse continue. Il n'est pas indifférent de voir Bouzignac s'écarter sur ce point de la règle commune de notre art.

Ces effets ne peuvent guère offrir, chez lui comme ailleurs, qu'un intérêt de curiosité. Il n'y a pas lieu de louer davantage son ingéniosité alors qu'il a cru devoir, dans la seconde partie de la chanson que nous venons d'examiner, introduire au milieu du chant quelques mots parlés: tentative extra-musicale de résultat plus singulier qu' agréable[2]). Mais il emploie avec une égale facilité des procédés plus admissibles au regard des habitudes de la musique moderne. Je ne veux point parler des artifices de contrepoint dont il use avec une habileté remarquable: surtout dans les deux dernières chansons, pièces de concours où il était assez naturel de faire preuve de science. La troisième en particulier renferme un passage où le sujet, exposé en notes longues, s' accompagne curieusement de la même figure mélodique, en valeurs diminuées aux diverses parties. C'est une combinaison extrêmement rare à cette époque, au moins en dehors de la musique instrumentale. Malgré tout, ces témoignages d'une habileté de main heureusement assez grande pour ne contrarier jamais l'heureuse simplicité d'une mélodie touchante et naturelle valent moins à nos yeux que la richesse des harmonies qui naissent

1) *Architectonice Musices universalis ... Autore* [*Volupio Decoro Musagete* (Ingolstadt, 1631). — C'est un manuel de composition pratique fort utile pour nous apprendre la conception que l'on se faisait alors du pouvoir et des ressources de l'art. L'auteur y place la fin de la musique dans ces deux effets: «in motibus animi ciendis vel actionibus imitandis». L'artiste peut, croit-il, évoquer par les sons les idées de mouvement, de direction, de lieu, de nombre, de rapidité, de répétition, etc...; il doit représenter en ses chants le ciel, l'enfer, les abîmes, les montagnes, la lumière, les ténèbres, la flamme, l'enfance l'adolescence, la vieillesse ... etc. Des exemples nombreux sont cités pour légitimer ces ambitions.

2) Raconte-luy comme Sylvie
Qui seule gouvernoit mon sort
A receu le coup de la mort ...

Sur les trois derniers mots «de la mort», il n'y a pas de musique écrite et le texte porte en note: «Il faut parler». Une sorte de trille noté en doubles croches souligne aussi l'adjectif «seule». Je n'en démêle pas l'intention.

naturellement de l'enlacement des diverses parties. Sans avoir précisément nulle part employé d'autres accords que ceux dont l'usage était acquis de son temps, il sait tirer de leurs différents aspects des contrastes aussi heureux qu' originaux. Et quand il cherche en dehors de la succession établie des intervalles, en ces séries chromatiques qui lui sont familières pour la traduction de certaines émotions particulièrement pathétiques, à se frayer une voie inusitée vers de nouvelles relations, il arrive sans effort à des sonorités d'apparence toute moderne. Tel ce passage, emprunté à la seconde partie de la première des chansons, et dont les enchaînements d'accords ne sont pas sans surprendre à cette date:

Par-don-ne-moy si je me plains, si
C.
A.
si je me plains
si je me plains, me plains
T.
B.
pardonne-moy si je me plains

je me plains, me plains de vos beaux yeux
si je me plains de vos beaux yeux
si je me plains de vos beaux yeux
me plains de vos beaux yeux

* * *

Pousser trop avant l'analyse de ces particularités serait assez inutile puisque nous devons les retrouver en beaucoup des œuvres qui restent à examiner. A part ces quelques chansons, le recueil est entièrement composé d'œuvres écrites pour l'église: c'est donc en celles-ci qu'il est convenable de rechercher l'originalité de l'auteur.

Il est de ces compositions qui ne nous retiendront pas longtemps. Ce sera assez de les mentionner au passage, ne serait-ce que pour prouver que Bouzignac s'était exercé en tous les genres. Telles sont certaines pièces de grandes dimensions: la suite des *Psalmi Vesperarum* à sept voix par exemple, ou bien un *Te Deum* à huit, les uns et les autres à

deux chœurs. Le style en est celui qui vers 1610 avait été mis à la mode par Nicolas Formé, le successeur de Du Caurroy à la Chapelle royale[1]. L'intérêt principal y résulte des oppositions de sonorité entre le grand et le petit chœur: celui-ci composé de solistes à chaque partie, celui-là comprenant la masse entière des voix. De là résultent certains effets qui ne manquent pas de grandeur. C'est de la musique décorative, bien faite pour rehausser la solennité d'imposantes cérémonies officielles. Mais la monotonie de l'écriture de chaque chœur en particulier, d'où toute combinaison contrapuntique complexe est à peu près exclue, fatigue assez vite. Nous n'avons pas les mêmes raisons que les contemporains pour nous plaire à ces suites d'accords bien définis, contrastant pour eux d'éclatante façon avec la polyphonie tant soit peu massive et le contrepoint observé qu'ils avaient accoutumé d'entendre. Malgré les passages ornés à deux ou trois voix dont Bouzignac se montre prodigue quand le petit chœur des solistes récite seul, son écriture reste plus uniforme encore dans les ensembles que celle du vieux maître. C'est le pur «style d'air», dont la mélodie fait tout le charme. Mais les paroles, qui ne lui conviennent guère, y contrarient singulièrement son essor. Il ne demeure plus que des accords: et toute dissonance ne provenant alors que des retards de parties indépendantes en mouvement, leur diversité s'en trouve fâcheusement réduite[2].

Si le même défaut se retrouve en quelques autres morceaux écrits pour un seul chœur, le plus grand nombre des motets, bien que techniquement toujours très simples, offre plus de variété. Leur style représenterait

---

1) Nicolas Formé (1567—1633), Parisien, chanteur de la Sainte Chapelle de Paris, puis de la Chapelle royale (vers 1593) où il chantait, paraît-il, la haute-contre «avec une justesse admirable», maître de la Chapelle en 1609 à la mort de Du Caurroy, abbé de Reclus au diocèse de Troyes en 1625, chanoine de la Sainte Chapelle en 1626, a joui en son temps de la réputation la plus éclatante. Ses œuvres eurent, à la cour et à la ville, une réputation extraordinaire à quoi contribua sans doute beaucoup la nouveauté de la forme. Ses motets à deux chœurs peuvent être considérés comme le type d'où sont dérivés tous les grandes compositions françaises d'église pour soli et chœurs. Il ne subsiste de lui qu'un recueil de *Magnificat* à 4 voix dans les huit tons de l'Eglise (Bibl. Nation. *Mss. franç. 1870*) et une *Messe* à deux chœurs, imprimée en parties séparées chez Ballard l'année même de sa mort (Bibl. Ste Geneviève). Une autre à 4 voix qui aurait été aussi imprimée paraît aujourd'hui perdue. J'ai publié moi-même sur cet artiste et son œuvre deux notices dans la *Revue Musicale* (1er août 1903, 1er juin 1904).

2) A ce même genre de composition peut aussi se rapporter la grande *Messe* à 7 voix (Ms. fo 82). Cependant certains morceaux, le 1er *Kyrie* par exemple, quelques épisodes du *Credo*, sont d'une bonne écriture polyphonique et même partout ailleurs, les diverses parties gardent assez d'indépendance pour animer et diversifier un peu la trame harmonique. L'autre Messe, à 5 voix celle-là (fo 98) moins développée, est beaucoup plus figurée. Plusieurs morceaux y sont écrits sur un même thème, exposé au *Christe* pour la première fois.

bien cette musique «legère et gaye approchant de l'air où se baille la mesure réglée commune, où les parties vont le plus souvent ensemble de mesme pied sur un mesme sujet bien qu'on y puisse mesler quelque peu d'industrie.» Le P. Parran, rédigeant cette définition vers 1640, ajoutait que ce genre, encore en vogue, ne l'était déjà plus autant que plusieurs années auparavant. Cette forme assez pauvre en soi, Bouzignac a su la renouveler entièrement par les applications qu'il en a faites, sachant la tirer du domaine de la musique pure pour y trouver les éléments d'un style dramatique au moins rudimentaire. Ces ambitions, ces tentatives dont nul autre exemple ne nous est connu, voilà ce qui doit lui assurer une place à part. Etudions-les donc avec quelque détail.

Il serait injuste de ne pas reconnaître d'abord la part revenant aux collaborateurs inconnus qui composèrent ces proses latines. Si mince que soit leur mérite, il est réel. Employer pour de telles compositions les paroles liturgiques, c'était impossible: tout au plus pouvait-on s'en servir en les paraphrasant de telle sorte qu' il ne subsistât presque rien du texte consacré. Il n'est pas inadmissible que le musicien se soit chargé lui-même de ce travail: un latiniste même très-médiocre en aurait été capable. Mais comment croire qu'un simple maître de chapelle eût eu l'autorité nécessaire pour imposer des formes musicales aussi inusitées que celles-là, s'il n'eût été d'avance assuré de l'agrément du clergé des églises où ses motets devaient être chantés? Sans doute l'idée première de ces petites scènes dramatisées doit appartenir à quelque ecclésiastique humaniste et versé dans la musique: le compositeur n'aurait eu qu'à en donner la réalisation pratique.

Au surplus, ces motets procèdent du même esprit que d'autres œuvres littéraires du temps dont certaines congrégations religieuses et savantes ont créé les formules. Ils attestent le même idéal que les tragédies latines, les ballets allégoriques, les divertissements de toute sorte qui, vers le même temps, attirent la société élégante aux fêtes des maisons d'éducation dirigées par les Jésuites. Comme eux, ils témoignent d'une recherche d'édification immédiate qui ne craint point d'emprunter à l'art profane ce qu'il a de plus séduisant: ils ont le souci de parler à l'imagination et aux sens la langue qui leur plaît davantage et de lutter contre les tentations du siècle avec leurs propres armes. N'oublions pas que les Jésuites, sans souci de l'ombrageuse susceptibilité de nombreux fidèles, ont ouvert les premiers leurs églises aux chanteurs de l'Opéra naissant.[1])

---

1) Un factum de Cambert plaidant avec ses directeurs (Archives de la Comédie française) prouve que dès le mois de janvier 1672, les Jésuites de la Maison Professe, rue Saint-Antoine, avaient conclu avec le marquis de Sourdéac un arrangement pour que ses artistes, chanteurs et instrumentistes, exécutassent régulièrement à certains jours des compositions religieuses en leur église.

Puisqu'il paraît assez probable que Bouzignac ait quelque temps demeuré au service de ces religieux — et même quand cela ne serait point — il est à penser que leur influence a pu lui suggérer la première idée de ces essais.

Il n'est pas jusqu' à la langue de ces élucubrations qui ne tende à confirmer l'hypothèse. Ses grâces pédantesques sentent leur régent de collège. Ces amplifications où une idée, une image est longuement ressassée, ces élégances froides, ces lieux communs rebattus cent fois, tout cela est bien tiré de l'arsenal de la rhétorique artificielle que les Jésuites enseignent à leurs élèves. En tout ce fatras éclatent par instants des traits d'un mauvais goût qui déconcerte. Les pires jeux de mots n'arrêtent pas le poëte(!): «Omnia flumina intrant in mare, omnia flumina gratiarum intrant in Mariam», écrit-il quelque part. Et qu'il se montre bien compatriote et admirateur de du Bartas, alors qu' il s'amuse à imiter, par la répétition d'un impératif ingénieusement complice, le souffle des vents sur les fleurs du jardin mystique de Marie! «Surge aquilo, veni Auster: fla, fla, fla, fla in hortum Mariæ!»

Au travers de ces niaiseries puériles apparaît un curieux souci de tout dramatiser, de tout mettre en conversations pour mieux dire. Presque jamais de commentaire impersonnel, là même où il serait le mieux à sa place: reflexions, moralités ressortant du texte paraphrasé, tout prend volontiers forme de dialogue. Et si par fortune il y a moyen d'introduire en scène un personnage réel, l'auteur ne manque point à profiter de l'occasion. Ces dialogues à tout propos — et même hors de propos — n'ont, à coup sûr, rien de très intéressant. Nulle variété, nulle vérité ne résulte de leur progression qui s'en va par demandes et réponses, témoignant assez de l'imagination indigente de qui en disposa les alternances trop faciles à prévoir. Malgré tout, la nouveauté de ce parti-pris permit au musicien qui eut à donner la vie à ces propos incolores de créer une foule de combinaisons inédites et de prendre conscience de ce que l'art des sons pouvait gagner à la représentation directe de la vie.

Donnerons-nous le plan d'une de ces œuvres? Voici, par exemple, un motet à la Vierge (Ms. f° 54) à cinq voix. Tout le chœur, faisant l'office de l'*Historicus* des *Histoires* carissimiennes, entonne le début: «Ecce Aurora, surgite filii, sol citò veniet.» Aussitôt le dialogue s'établit: le *Cantus*, l'*Altus*, le *Bassus* interrogent: le *Superius* et le *Tenor* répondent. «Quæ est ista? — Est virgo Maria. — Quomodo progreditur? — Velut Aurora. — Quomodo est pulchra? — Est pulchra ut Luna. — Quomodo est electa? — Est electa ut Sol.» Reprise du chœur initial et second développement parallèle à celui-ci; puis apparaît un personnage nouveau, la Vierge elle-même. La scène va se poursuivre entre elle et le chœur. «O facies plena gratiarum, disent toutes les voix, quo vadis?»

Un *Superius* seul, sans accompagnement d'aucune sorte, figurant monodiquement la voix de la Vierge: «In cœlum. — Filia Sion tota formosa, quo vadis? — Vado ad filium. — Ha miseri, miseri! — Quid plangis, o fili? — Amisimus solatium. — Non, ero mente vobiscum .... &c.

Si le chœur converse entre soi par la voix de deux demi-chœurs de deux ou trois voix — tous ces motets sont à cinq, quelquefois à six — il est aussi très fréquent qu' une seule voix, comme ici, s'oppose à l'ensemble des autres. Surtout alors qu'un dialogue s'établit entre un personnage déterminé et un groupe animé d'un sentiment unique[1]). Ainsi dans un motet pour la Noël, pièce d'un sentiment populaire charmant, l'Ange Gabriel s'en vient annoncer aux bergers la venue du Sauveur, en une suite monodique assez longue qu' interrompent seulement les brèves exclamations du chœur, figurant ici les bergers. «Gloria! Gloria! Gabriel ego sum! — Quis est, quis est? — Annuncio vobis .... — Quid est hoc? — .. Gaudium magnum. — Quale? — Natus est vobis ... — Quis? — ... Salvator .... — Ubi? — ... Bethleem Judææ. — Noe, noe, noe! Cantate Domino canticum novum! ...»[2]).

Ailleurs, ce sera Pilate, représenté par une basse-taille, qui proférera les interrogations du récit des Evangiles (f° 107): «Ecce Homo! ... Regem vestrum crucifigam? .... Quid enim mali fecit? .... Ecce Rex vester! ...» Tandis que les clameurs furieuses de la populace éclatent dans les imprécations syllabiques du chœur tout entier: «Tolle, tolle,

1) Le manuscrit n'indique pas si de tels passages étaient exécutés par plusieurs chanteurs à l'unisson comme le sont les diverses parties d'un chœur ordinaire, ou bien en *solo* proprement dit. Il n'en paraît pas moins certain qu'ils n'ont pu l'être que par une voix unique. Outre que cette combinaison ne pouvait qu' accentuer le contraste d'où résultait une grande part de l'effet, il y aurait eu autrement des difficultés d'exécution réelles, surtout au point de vue de l'expression et du mouvement. Au surplus, bien que les chœurs des chapelles ne fussent pas fort considérables et que très souvent sinon toujours des motets même polyphoniques aient été chantés avec une ou deux voix à chaque partie, nous venons de voir que toute une classe d'œuvres de ce temps tire les effets les plus saillants de l'opposition de l'exécution collective du grand chœur avec les sonorités réduites et plus finement nuancées d'un groupe de solistes. Comment croire qu'on n'ait pas appliqué cette disposition là où un intérêt dramatique la rendait la plus naturelle et la plus nécessaire?

2) (Manuscrit de Tours f° 79). Dans la seconde partie (ibid. f° 116) les rôles sont renversés: les bergers interrogent et l'Ange répond, mais le procédé reste le même. La conclusion renferme des acclamations en l'honneur du roi Louis XIII: «Noe, noe, triumphe pro aurora ejus et pro Ludovico nostro, Noe, noe!» Le recueil contient un autre motet, à six voix, sur le même sujet et presque sur les mêmes paroles (f° 56). Il est construit en partie comme le premier, dont il reproduit certains effets et quelques passages. Mais il est précédé d'une longue introduction, récit d'exposition dit par le chœur en style figuré. Voyez au Supplément musical (No. VI). Ce dernier motet et la première partie du précédent se retrouvent dans le manuscrit de Paris ff° 125 v° et 93).

crucifige eum! .... Non habemus regem nisi Cæsarum! .... Tolle tolle! ....» C'est une scène puissante, un peu écourtée peut-être, d'une vérité saisissante quand même.

La mélopée que chante Pilate n'offre déjà plus les contours mélodiques ordinaires aux airs. Ce n'est pas encore un récitatif cependant, et cette sorte de déclamation se réclamerait plutôt de ces plains-chants alternés où l'officiant à l'autel se partage, avec ses acolytes, le récit de la Passion. Mieux encore ce caractère particulier s'affirme en une autre scène du même genre et d'une beauté bien supérieure: plus développée aussi et peut-être tableau détaché d'un ensemble perdu. On lira cette remarquable page au Supplément musical (nº III). Outre sa grande valeur d'expression. elle est curieuse par la manière dont le musicien a traité les voix du chœur. Tandis que le premier ténor, représentant ici le Christ garde presque partout sa personnalité dans la trame harmonique et qu'il déclame un récitatif véritable — comment appeler autrement ces phrases nobles et pathétiques d'une vérité d'accent si touchante? —, le chœur, écrit sans paroles précises, l'accompagne en larges tenues de forme purement instrumentale. C'est un procédé singulier dont il n'y a pas d'autre exemple.

La voix du Christ vient-elle à cesser de se faire entendre? Le groupe de toutes les voix figure alors le chœur des disciples, celui des juifs, ou prend le rôle de récitant. C'est un dessus seul, sans accompagnement, qui dira le salut perfide du traître Judas «Ave, Rabbi«, et pour la conclusion, toutes les voix s'uniront sur les derniers mots de Jésus: «Si ergo me quæritis, sinite eos abire» [1]).

L'accompagnement des voix, réduit à de simples accords sans mouvement et sans paroles, n'empêche donc pas le récitatif du Christ de demeurer un véritable solo. En effet, l'emploi d'une voix isolée plaisait singulièrement à notre musicien: à ce point qu' il a usé quelquefois de ce procédé en des compositions figurées, sans nulle intention représentative [2]). Aussi, dans le dialogue de ses motets, rencontre-t-on fréquemment des phrases monodiques étendues. Une scène de l'Annonciation à cinq voix en est un exemple. Le *Superius* y représente l'Ange. Il chante assez longuement seul et le chœur, après avoir fait d'abord l'office de

1) On remarquera aussi la réunion de toutes les voix sur les paroles: »Ecce qui me tradit prope est. «Il y a là sans doute l'intention de souligner une phrase importante. Cependant la traduction mélodique en est fort simple. Peut-être le musicien a-t-il voulu seulement se ménager le moyen de faire ressortir ce qui précède; — le grand récit du Christ sur les tenues du chœur —, et ce qui suit; — la phrase de Judas dite par le seul soprano.

2) Par exemple dans la *Lamentation de Jérémie* à trois voix du Ms. de Paris Chaque voix, à son tour, y récité des phrases déclamées d'une certaine longueur, seule et sans l'accompagnement des autres. C'est une sorte de récitatif expressif conservant assez des caractèes du plain-chant. Les passages à deux parties y sont aussi fréquents.

l'*Historicus* des Histoires sacrées récitatives, se chargera incidemment de l'unique réplique du rôle de la Vierge (nº IV du Supplément).

L'emploi de la monodie ainsi entendue paraît très naturel quand il y a lieu de distinguer un personnage du groupe avec qui il converse. Cet emploi, le plus fréquent, n'est pas le seul et il se trouvera qu' une voix, tout en conservant sa personnalité dans la trame harmonique, ne figure cependant aucun être réel. Le musicien s'en sert à l'occasion pour mettre en valeur un détail, fût-il simplement pittoresque. Dans un gracieux motet pour l'Epiphanie (nº V), la figure mélodique du soprano, repétée avec une persistance symbolique, «Stella refulget!», tantôt au-dessus des exclamations de la foule, tantôt se superposant au récit des trois Rois Mages, n'est-ce point une naïve représentation de l'étoile qui du fond de l'Orient a guidé leur marche et dont le scintillement mystique plane sur toute la scène, comme ces quelques notes éclairent de leurs sonorités cristallines les harmonies du chœur?

On conçoit aisément le même procédé étendu au dialogue de deux acteurs de la scène, chacun étant figuré par une voix différente entendue seule. Il y a en effet quelques duos ainsi traités, mais rares et d'étendue médiocre[1]). Car la pauvreté de cette combinaison n'eut guère permis d'en

1) A la fin d'un motet pour l'Assomption par exemple, *Ecce Maria evolat in coelum* (fo 53 vo). Le *Superius* du chœur représentant un des fidèles, et la Vierge assez singulièrement figurée par une haute-contre y esquissent un court dialogue:

Superius. O vir - go Christum pla - ca pro no - bis o - ra

Altus. O fi - li! Pla - ca - bo O-

pe - stem fu - - ga Re - gem ser - va

ra - bo Fu - ga - - bo Ser - va-

va - le vir - go! etc. le chœur entier.

- bo Va - le fi - li! etc.

prolonger l'effet. Dans les scènes qui comportent, outre le chœur, deux ou plusieurs personnages, il est ordinaire que chacun se traduise par deux ou trois voix réunies, quelquefois quatre. Rarement l'un des deux réunira-t-il le chœur tout entier, si ce n'est au début ou à la conclusion des pièces, ou pour souligner accidentellement quelque passage plus significatif.

Quand aux raisons ayant déterminé le compositeur à choisir telles ou telles voix pour les affecter à un rôle plutôt qu'à un autre, elles ont l'air tout à fait étrangères à ce que nous appellerions les convenances dramatiques. Il semble n'avoir visé que la facilité de réaliser une bonne harmonie ou l'agrément d'une certaine variété. Par exemple, un musicien moderne écrivant dans ce style, s'il avait à faire dialoguer le Christ et la Vierge, ne manquerait pas d'affecter les voix graves à l'un, les voix aigües à l'autre. Ici, rien de pareil. Le *Cantus*, l'*Altus* le *Bassus* seront attribués à Jésus: la Vierge aura le *Superius* et le *Ténor*. Dans un motet à six voix, la haute-contre et la première basse seront pour la Vierge, un quatuor (*Superius*, *Cantus*, *Tenor* et *Bassus secundus* pour le Christ. Nous avions vu déjà une réplique de Marie exposée par les mêmes voix. Ailleurs, la Sulamite parlera par la voix du *Superius* et du *Cantus* unis: les filles de Jérusalem lui répondront de même, avec tout le chœur aussi, ou bien la haute-contre et le ténor à deux parties. On voit clairement par ces dispositions, illogiques en apparence, combien cette musique est encore éloignée de vouloir créer l'illusion parfaite de la scène. Visiblement, les voix ne sont pour notre compositeur que des éléments sonores qu'il dispose à son gré, ainsi qu'un artiste de nos jours le fait des instruments de son orchestre. Vers le temps où Bouzignac écrivait ses motets, Doni (*Trattato della Musica scenica, II*) prodiguait de judicieux conseils touchant les rapports à établir entre tel personnage et tel genre de voix. Nous voilà ici bien loin de cette exactitude minutieuse.

Puisque la convention du genre fait de ces petits ensembles à deux ou trois voix la représentation d'un être réel, ils devront se conformer du moins aux conditions fondamentales de tout drame, si réduit qu'on le veuille supposer. Tout dialogue vise a l'imitation directe de la réalité et lorsque deux acteurs conversent, la raison n'admettrait pas, tant que dure ce colloque, qu' il y fut introduit rien d'étranger ni d'irrationel. Aussi dans nos motets, ces petites scènes dramatisés ne comportent-elles ni répétition, ni développement parasite; la musique y est toujours disposée de telle sorte qu'elle ne gêne point l'intelligence des paroles. Si le chœur entier, voire même un simple quatuor, parle, le style adopté gardera la simplicité harmonique de l'air, le contrepoint note contre note des faux-bourdons. N'y a-t-il que deux ou trois voix? Le musicien se permet de varier un peu la trame de ses consonnances. Quelques réponses, quelques retards, des imitations même, augmentent l'intérêt musical tout en

renforçant l'intensité expressive des passages les plus pathétiques. Mais ces artifices sont employés avec beaucoup de discrétion et une extrême attention à ne jamais superposer des paroles différentes que l'auditeur ne saurait clairement percevoir.

Un exemple tiré d'un des plus longs motets du recueil, à six voix [1]), montrera la manière dont ces dialogues s'établissent d'ordinaire. La pièce commence par une introduction développée du chœur commentant à part soi le divin drame du Calvaire: «En flamma divini amoris! Jesu, quis te vulneravit? Quis te crudeliter caedit? . . . Hei mihi! Deficit anima mea; moreris, moreris, Jesu, propter iniquos!» Les six voix y sont combinées diversement en écriture tantôt figurée, tantôt syllabique. Puis la scène change. La Vierge paraît au pied de la croix, et le dialogue touchant du Fils et de la mère, deux fois interrompu par un court passage épisodique en *tutti* sous forme d'exhortation pieuse, «Jungamus flammas flammis et ignes ignibus», s'achève par une dernière plainte de Marie, suivie pour conclure d'une reprise de la première phrase en chœur du motet.

Voici la partie dialoguée, abstraction faite du passage choral qui l'interrompt:

Superius. Cantus.
Altus. Tenor.
Ha! mo-re-ris, mo-re-ris, fi - li —
Bassus 1us Bassus 2us
Ha! mo-re - ris, mo-re - ris, fi - - li! —

Ma - ter mo - ri - or mo - ri - or mo - ri - or pro fi - li - is.
Ma - ter mo - ri - - or pro fi - li - - - is. —
Ma - ter mo - ri - or pro fi - li - is. —

1) (Manuscrit f° 80 v°). La même pièce se retrouve dans le recueil de Paris (f° 89).

A-mor est me - di - ci - na do-

Quo - mo - do vul - ne - ra - tus? — A - mor est me - di - ci - - na do.

Quomodo vul - ne - ra - tus? — Amor est me - di - ci - na do-

lo - ris!

3 Jungamus flammas etc.

lo - - ris!

3 Jungamus flammas etc.

Ha! mo-re-ris Je-

lo - - ris!

3 Jungamus flammas etc.

Ha! mo-re - ris, mo-re - ris Je-

Quid plangis, Ma - ter? — Ha! Mo - re - ris,

su! — Quid plan-gis, Ma - ter? — Ha! Mo-re-

su! — Quid plangis, Ma - ter? — Ha! Mo-re-ris, Ha! mo-re-

mo - re - ris fi - li! — Ma - ter, ces - sa la - chri - ma - ri.

ris fi - - li! — Ma - ter, ces - sa lach - ri - ma - ri.

ris fi - - li! — Ma - ter, ces - sa la - chri - ma - ri.[1]

S'étendre plus longuement sur la technique de ces œuvres serait inutile. L'examen rapide que nous venons d'en faire aura fait concevoir quelles ressources et quelle variété comportait l'emploi de formes si diverses. Est-il besoin de dire que presque tous les motets tant soit peu développés admettent tour à tour l'écriture figurée (pour les récits ou commentaires impersonnels), le style d'air, la monodie ou les contrepoints alternés à deux ou trois parties (pour les dialogues)[2]. La lecture de quelques-unes de ces pièces, en faisant voir avec quel art et quel goût Bouzignac sait user de toutes ces combinaisons, montrera aussi le parti qu'il a en tiré pour l'expression des sentiments. La grâce touchante et la sincérité d'accent rendent beaucoup d'entre elles dignes de retenir encore longuement notre attention. Mais n'eussent-elles rien pour plaire, elles n'en intéresseraient pas moins l'historien par les tendances nouvelles qu'elles révèlent dans l'art français de ce temps. Car elles suffiraient à prouver combien le souci de l'expression précise et la recherche de la vérité dramatique avaient hanté de bonne heure l'esprit de certains maîtres, alors que, en dehors de toute musique récitative, ils s'efforçaient d'approprier à leurs fins les procédés courants, quelqu'insuffisants qu'ils fussent à réaliser parfaitement leur rêve.

* * *

Le mérite d'une création aussi originale que cette ébauche d'oratorio polyphonique doit-il tout entier revenir à Bouzignac, aidé de l'obscur latiniste qui lui fournit le texte de ces motets: ou l'un et l'autre n'ont-ils

1) On remarquera les deux quintes de suite à l'avant-dernière mesure, entre l'alto et le ténor. C'est une licence assez rare chez notre auteur, mais très bien tolérée de son temps dans la pratique des écoles italienne et française.

2) Le No VI du Supplément musical sera un bon exemple de cette diversité de style en une même pièce, spécialement pour ce qui concerne l'emploi du contrepoint figuré.

fait que reprendre à leur compte certains essais antérieurement tentés hors de nos frontières? Question intéressante dont la solution n'est guère aisée. Toutefois c'est assez d'avoir parcouru quelques-unes de ces compositions pour demeurer frappé des rapports de forme qu'elles présentent avec les comédies madrigalesques, telles qu'Orazio Vecchi, à la fin du XVIe siècle, les avait réalisées [1]).

Ce n'est pas qu'il n'y ait loin des scènes tendres, bouffonnes ou galantes de l'*Amfiparnaso* à ces morceaux relativement courts, composés pour l'église sur des sujets édifiants, en dépit des perpétuelles allégories d'un symbolisme assez puéril. D'un côté, une action comique et qui procède par scènes développées, bien traitées, très vivantes. De l'autre, de pieux récits entremêlés de dialogues à peine esquissés, dont les régulières alternances ne sauraient donner de la réalité qu'un image froide et décolorée.

Rien de plus exact. Mais ces dissemblances dérivent du but que ces œuvres se proposent et des sujets choisis en conséquence. La réalisation littéraire, en l'un et l'autre cas, semble n'avoir rien de commun. Sans doute: il n'empêche que, musicalement, l'esthétique procède de conventions identiques tandis que les procédés employés demeurent tout à fait pareils à quelques détails près.

Les conditions d'exécution sont aussi du même genre. Vecchi n'a pas prétendu écrire des comédies destinées à être véritablement représentées. Le spectacle auquel il convie ses auditeurs n'est point fait pour les yeux:

Ma voi sappiat' intanto
Che questo di cui parlo
Spettacolo, si mira con la mente
Dov' entra per l'orecchie e non per gl'occhi.
Però silentio fatte:
E'n vece di veder, hor' ascoltate! [2])

Cette action dramatique ne veut donc rien emprunter aux arts du théâtre. Elle ignore la mise en scène, le décor et les mille ressources du jeu des acteurs sur quoi les Florentins insisteront si fort. Avant chaque scène seulement, quelques vers (déclamés, non chantés, par un

1) On trouvera l'indication bibliographique des ouvrages les plus utiles à la connaissance de Vecchi et de son œuvre dans l'*Histoire de l'Opéra en Europe* de M. Romain Rolland (Paris 1895) en même temps qu'une étude extrêmement pénétrante de ce que ces compositions offrent de singulier et de caractéristique. *L'Amfiparnaso* vient d'être réédité dans le Tome V de l'*Arte musicale in Italia* (Ricordi éditeur). Le même volume renferme encore deux pièces du même genre, *I fidi amanti* de Torelli et la *Pazzia senile* de Banchieri.

2) *Amfiparnaso*, Prologue (chanté).

récitant) instruiront l'assistance des circonstances les plus indispensables à l'intelligence de ce qui suivra. En somme nous retrouvons là les conventions de l'oratorio d'église ou du motet dramatisé. Les deux genres exigent de l'auditeur les mêmes efforts d'imagination. Dans l'un et l'autre cas, la musique doit suffire seule à créer l'illusion.

Vecchi, on le sait, confie aux cinq voix de son chœur le soin de figurer le personnage, s'il s'agit d'un monologue. Dans les scènes dialoguées, deux groupes (de trois voix en général) figurent chaque protagoniste, une voix en ce cas étant commune aux deux groupes. Il n'y a guère de scène à trois personnages ou plus. En ce cas, deux seulement prenant part à la conversation simultanément, la même disposition peut servir.

Les monologues mis à part, l'écriture vocale est très peu figurée et s'il s'agissait d'une œuvre française, presque partout nous dirions qu'elle est écrite en «style d'air»[1]). En somme Bouzignac ne compose pas autrement. La seule différence (en dehors bien entendu de celles qui résultent de l'originalité mélodique, harmonique et rythmique de chaque musicien) c'est que Vecchi ne fait aucun usage de la monodie si chère au maître français, ni du contrepoint à deux voix dans le dialogue de deux groupes vocaux. Ses accords, toujours plus nourris, ne comportent jamais moins de trois parties effectives. Quant à ce qui regarde l'appropriation rationnelle des voix aux personnages, pas plus que Bouzignac il n'en a grand souci. Isabella est-elle en scène avec Lucio, Cardone ou Frulla? Il paraît bien que les voix aiguës du chœur lui soient réservées, les autres étant attribuées à son interlocuteur. Mais cela n'est pas constant et partout ailleurs il serait impossible de relever aucune préoccupation analogue. Les exigences du genre ne permettaient guère qu'il en fut autrement.

La grande supériorité de Vecchi (toujours au point de vue technique), c'est qu'ayant à traiter des scènes infiniment mieux faites et mieux suivies, il a acquis dans la conduite du dialogue une vivacité et une aisance dont le maître français demeure bien loin. La faute en est peut-être aux

1) On dit communément que l'*Amfiparnaso* et les œuvres de cette sorte sont des madrigaux dramatiques. Cette appellation n'a point d'inconvénient si l'on retire au mot «Madrigal» le sens qui lui est donné communément de pièce vocale en style figuré. Les Italiens de la fin du XVIe siècle et des débuts du XVIIe n'ont pas d'autre mot que celui-la pour désigner les morceaux à plusieurs voix. Il ne s'en suit pas qu'ils fussent écrits, toujours en style figuré ou comme nous disons aujourd'hui, madrigalesque. Loin de là: un très grand nombre est composé en contrepoint note contre note (comme le sont nos airs), sinon d'un bout à l'autre au moins dans la plus grande partie. Et le style de Vecchi, les monologues qui sont beaucoup plus intrigués mis à part, est fort loin de comporter beaucoup d'industrie. Tout développement fugué serait impossible dans un dialogue qui doit conserver toujours une certaine rapidité.

proses pitoyables qu'il eut à mettre en chant. Car je ne sais s'il ne montre pas en maints endroits plus de variété et de délicatesse dans la forme. Chez lui la monodie, l'écriture à deux voix alternent de la façon la plus heureuse avec ces harmonies plus pleines à quoi Vecchi s'est exclusivement contraint. Malgré tout l'art du maître italien, cette suite de scènes dialoguées où les mêmes dispositions, forcément, se répètent, ne va pas sans monotonie [1]). Par la brièveté même de ses compositions, Bouzignac échappait à cet inconvénient: en même temps qu'il tirait des ressources nouvelles des parties d'exposition ou de simple récit que Vecchi résume dans les tercets déclamés entre chaque tableau. Qu'il traite ces épisodes mélodiquement ou dans un style plus ou moins figuré, le maître français a su leur donner une couleur et un mouvement caractéristique. Pour le pittoresque du décor, pour la vigueur du dessin, c'est souvent par ces passages que son œuvre reste la plus significative. On peut penser que ces qualités se seraient développées singulièrement, s'il lui avait été donné de traiter des sujets mieux définis, plus cohérents, plus humains aussi et tels, en un mot que les Histoires sacrées qu'eurent à mettre en musique les maîtres de l'art récitatif [2]).

Quoi qu'il en soit, cette rapide comparaison des procédés de l'un et l'autre maître en révèle l'identité presque parfaite sans trancher la question de savoir si Bouzignac n'a pas eu connaissance de l'œuvre du maître italien,

1) Cette monotonie serait encore bien plus grande, si de temps en temps quelque grand monologue ne venait interrompre la succession des scènes. Tout ce que l'action comporte de haute expression et de pathétique est traité en ces monologues, dont l'écriture intriguée offrait sans doute au compositeur les seuls moyens qu'il connut parfaitement de traduire des sentiments profonds et complexes. Le contrepoint note contre note des dialogues, assez pauvre au point de vue mélodique, n'y serait évidemment nullement propre. Son mérite le plus réel paraît être de ne gêner en rien l'intelligence des paroles et c'est tout. Quoiqu'il en soit, l'art de Vecchi n'a pas envisagé la possibilité d'un dialogue vraiment pathétique. Il se peut que sa prédilection pour les sujets comiques provienne de son impuissance à triompher d'une difficulté jugée insoluble.

2) Une seule pièce pourrait être rapportée complètement au genre de l'Histoire sacrée proprement dite. Malheureusement, comme elle ne se lit que dans le manuscrit de Paris et sans nom d'auteur, quelques hésitations peuvent subsister sur le fait de savoir si l'on est en droit de la ranger parmi celles de Bouzignac. A mon avis toutefois l'identité du style et des procédés est telle qu'il n'y a pas de place pour le doute. C'est une histoire du Sacrifice d'Abraham, réduite naturellement aux dimensions restreintes du motet, mais conservant bien les dispositions ordinaires de l'Histoire sacrée. Les interlocuteurs, qui conversent dans la forme à plusieurs voix (Isaac excepté représenté par un soprano seul) sont Abraham, le Seigneur, l'Ange, Isaac. Il y a comme d'habitude des parties de récit par tout le chœur, à cinq voix. La musique n'offre rien que nous n'ayons vu dans les autres motets dialogués. Mais le texte en diffère beaucoup. Il est infiniment plus simple et mieux disposé. L'auteur s'est abstenu des préciosités prétentieuses habituelles aux autres pour se borner à disposer en ordre logique les paroles mêmes du récit biblique.

son devancier de presque un demi-siècle. Le fait n'aurait rien d'impossible. Assurement Vecchi, illustre et populaire en Allemagne et dans les pays du Nord, semble avoir été ignoré des Français; je ne crois pas qu'aucun auteur du XVII[e] siècle cite son nom en mentionnant ses essais dramatiques. Mais cela ne constitue pas une preuve péremptoire. Il pourrait parfaitement avoir été ignoré des écoles du Nord de la France, les seules que nous connaissions véritablement, sans qu'il en fut de même dans nos provinces méridionales. Mille indices tendent à établir que la culture musicale de ces régions était, sur beaucoup de points, parfaitement originale, distincte de celle des pays dont Paris restait le centre. L'œuvre seule de Bouzignac n'est-elle pas, de ce fait, une preuve suffisante, même à défaut d'autres? Plusieurs causes historiques (que l'on ne saurait indiquer ici, sinon très sommairement), facilitèrent dans les écoles de Languedoc, de Guyenne ou de Provence une connaissance de l'art italien beaucoup plus complète qu'ailleurs. Sans parler de l'enclave en terre française du Comtat, centre de culture romaine dont Avignon, sous l'administration de ses légats pontificaux, demeure la source principale, un très grand nombre de sièges épiscopaux du Midi depuis les derniers Valois sont, héréditairement en quelque sorte, occupés par des prélats d'origine italienne. Des Médicis, des Strozzi, des d'Elbène, des Bonzi, des Farnèse s'y succèdent d'oncle en neveu pendant plus d'un siècle. Certes beaucoup d'entre eux, hommes d'Etat plutôt que pasteurs, ne résident qu'exceptionnellement en leurs diocèses. Si irréguliers qu'ils aient été, ils n'en ont pas moins introduit autour d'eux quelques unes des habitudes et le goût de leur pays d'origine[1]). Cette influence italienne est certainement une des causes, sinon la principale, qui ont assuré à la musique française en ces provinces une originalité réelle.

Si donc rien n'empêche d'admettre, malgré le silence des contemporains, que l'œuvre de Vecchi ait pu n'être point ignorée de notre musicien, il reste néanmoins à rendre compte d'une autre difficulté et qui n'est pas médiocre. Ce n'est point qu'il ait transporté dans la musique d'église des procédés réservés par leurs inventeurs à des compositions profanes, presque toujours même à des actions comiques et bouffonnes. Mais, au temps où il a pu songer à s'inspirer d'innovations étrangères, que son choix se soit arrêté à des œuvres de cette sorte, voilà de quoi surprendre. L'épo-

1) Si l'on en croit le P. Menestrier (*Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681) c'est en Provence, à Carpentras, qu'auraient eu lieu les premiers essais de tragédie lyrique française: «Dès l'an 1646, monsieur l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichy et excellent compositeur en musique .... fit dès lors, à Carpentras, où il étoit près de ce cardinal quelques scènes en musique récitative pour une tragédie *Achébar roi du Mogol* et il accompagna ces récits d'une Symphonie de divers instrumens qui eut un grand succez ....» (p. 117).

que des débuts de Bouzignac ne saurait être reportée plus haut que 1620, au plus tôt. A cette date, la musique italienne tout entière, à la suite des réformateurs florentins, s'est attachée au développement de l'art récitatif. Cette musique nouvelle, voilà son domaine propre et même ceux qui ne sont point les disciples du cénacle ont adopté un style vocal libre qui, grâce au secours de la basse continue d'accompagnement, permet aux voix plus d'indépendance et d'expression que les diverses formes de l'ancien contrepoint. Les essais dramatiques de Vecchi sont déjà, sinon tout à fait oubliés, au moins bien délaisés. Adriano Banchieri, son disciple et son admirateur le plus fidèle, ne l'imite souvent qu'à demi, puisqu'il introduit pour soutenir les trois voix de ses scènes burlesques un accompagnement instrumental[1]).

Aussi, que Bouzignac, s'il a véritablement cherché et trouvé au dehors le modèle de ses compositions, soit demeuré si obstinément fidèle à l'écriture traditionnelle à voix seules, voilà une contradiction qu'il n'est point aisé de s'expliquer. S'il a pratiqué la musique italienne, à côté des œuvres de Vecchi, il en a dû rencontrer assez d'autres écrites dans le style nouveau. Etant donné ce qu'il rêvait de faire, il serait étrange qu'il n'ait pas senti les avantages que lui offrait le système de la basse continue, par quoi, avec moins de peine et d'artifice, il serait arrivé à une réalisation bien plus parfaite.

Cette objection me paraît assez forte pour que je n'hésite pas, jusqu'à plus ample informé, à lui laisser l'honneur d'avoir créé de lui-même les formes dont il s'est servi. Il se peut d'ailleurs qu'il ne représente que l'aboutissement d'une tradition propre à l'école à laquelle il se rattache. Beaucoup d'essais n'ayant pas laissé de trace ont pu précéder les siens: ce qui rendrait assez bien compte de la maîtrise dont il fait preuve en ce style composite qui va disparaître avec lui. Nous savons trop combien les livres imprimés sont impuissants à nous renseigner exactement sur l'ampleur et la diversité du mouvement musical de la fin du XVIe et des premières années du XVIIe siècle pour rejeter *à priori* cette hypothèse. Principalement pour les provinces méridionales: puisque là ont vécu des

1) Ajoutons que le style de Banchieri n'a plus rien qui se rapporte à l'écriture figurée: ces trios sont presque constamment écrits note contre note et leur valeur musicale demeure tout à fait médiocre. Il est ainsi beaucoup plus proche des conventions du drame représenté. Dans la *Pazzia senile* (et ailleurs), il a soin de recommander l'emploi de deux groupes de chanteurs, savoir: deux Soprani et Alto d'un coté, deux Ténors et Basse de l'autre (la musique est à trois parties seulement). Le premier groupe affecté aux rôles féminins, le second aux personnages d'homme. Ce n'est que faute de mieux que l'on se contente de trois voix seulement. Une telle combinaison est bien loin des procédés de Vecchi. Il suffirait de remplacer par l'accompagnement instrumental les deuxièmes et troisièmes voix (dont le rôle n'est guère que de remplir les accords) pour avoir des scènes à peu près récitatives.

musiciens, dont la renommée fut grande et presque universelle en France, sans qu'ils aient jamais rien donné de leurs œuvres à l'impression[1]).

Si les motets dramatisés de Bouzignac peuvent être justement placés parmi les plus curieux monuments de notre art national, il ne s'en suit pas que ce soit cette part de son œuvre qui lui ait acquis le meilleur de sa réputation. Nous manquons de témoignages pour savoir ce que les contemporains et les compatriotes de l'auteur pensaient de ces compositions, mais ce qui semble certain, c'est qu'elles n'ont pas été imitées. Leur influence sur le développement de la musique française paraît nulle. Et c'est encore un trait par quoi leur destinée s'apparie à celle des comédies madrigalesques, lesquelles, malgré l'immense réputation acquise à Vecchi par ses ouvrages antérieurs, ne constituent pareillement qu'une tentative isolée et un succès sans lendemain. Ni l'un ni l'autre, en somme, ne sont arrivés à leur heure. Par un certain côté, ils sont bien les interprètes fidèles des aspirations de l'art de leur temps, avec ses soucis d'expression précise et d'exactitude réaliste. Mais les procédés dont ils se sont satisfaits ne pouvaient donner de la vie qu'une image imparfaite, au travers de conventions qui l'obscurcissent et de règles trop étrangères au drame. A côté d'eux, d'autres artistes, moins soucieux de conserver intact le trésor des richesses polyphoniques de l'ancienne musique, n'hésitent pas à entrer dans la voie tracée par l'effort persévérant des humanistes Florentins. Ceux-là, les sacrifices ne les arrêtent pas. Pour instaurer cette musique récitative qui s'enorgueillit de ressusciter dans le monde chrétien les légendaires splendeurs de la tragédie grecque, ils iraient jusqu'à oublier, s'il le fallait, qu'ils sont encore musiciens. Mais quand l'équilibre se sera enfin établi entre les exigences archéologiques des zélateurs de l'antiquité et les susceptibilités légitimes des modernes, un art nouveau surgit dont la fortune ne connaîtra plus d'obstacle. Il tolère à ses côtés la polyphonie, à la mode des maîtres d'autrefois, encore que transformée dans une large mesure. Mais à condition qu'elle sache restreindre des ambitions désormais sans objet, n'essayant plus de lui disputer un domaine où il entend régner seul.

L'expansion du drame lyrique en Italie marque donc la fin des ingénieuses tentatives d'Orazio Vecchi et de ses imitateurs. Sur un théâtre

1) Par exemple, Sauveur Intermet (1570—1657), chanoine de l'église collégiale de St. Agricol à Avignon, maître de musique en cette même église et aussi quelque temps à la Métropole. Sa réputation était considérable non seulement dans la région, mais dans toute la France: à ce point que Louis XIII passant à Avignon en 1622 a soin de faire demander qu'Intermet soit chargé de la partie musicale des fêtes et réclame une copie des compositions qu'il entendit à cette occasion. Cf. *La voye de laict ou le chemin des Héros au palais de gloire* (Avignon, Bramereau, 1623). C'est le récit détaillé des fêtes célébrées à l'entrée du roi dans la ville. Les œuvres d'Intermet, malheureusement, paraissent avoir entièrement péri.

moins vaste, dans des proportions infiniment plus restreintes, les motets de Bouzignac se présentent aux maîtres français précisément à l'heure où la musique récitative (ou tout au moins la musique mélodique à basse continue) sollicite exclusivement leur appétit de nouveauté. Quel succès, autre que de curiosité, pouvaient espérer ces ouvrages de forme singulière, fort peu conformes aux habitudes et aux exigences du service des paroisses, et qui ne se recommandaient pas d'un nom incontesté? Peut-être au temps où le P. Mersenne faisait son éloge, la réputation de Bouzignac avait-elle réellement pénétré jusqu'en la capitale avec quelques-unes de ses œuvres. Pouvait-elle s'y soutenir et contrebalancer celle des maîtres qui faisaient la gloire de la Chapelle royale ou des grandes églises, alors que le compositeur vivait loin de la cour et de la ville? Comme Bouzignac ne paraît pas avoir jamais résidé à Paris, il est peu probable qu'il ait jamais pu y imposer ce que son art contient de plus original et de plus rare. Ses motets dialogués ont dû demeurer peu connus en dehors de la région qui les vit naître. Vers 1650, à l'époque où l'œuvre de l'artiste était achevée, ils auraient difficilement été appréciés, à Paris, des fidèles ou des musiciens. L'écriture exclusivement vocale en eut semblé surannée à ceux que charmaient les élégances des motets à la mode, leurs grâces mélodiques et les timides tentatives d'expression directe des voix soutenues de l'orgue, de la viole ou du théorbe. Ces compositions à deux ou trois voix, voilà celles où s'essayent le plus volontiers les maîtres, au cours des solennités religieuses, extraliturgiques un peu, où se presse en les chapelles des couvents la foule curieuse des dilettanti. Pour les Messes, pour les grandes pièces constituant le service d'obligation, les maîtrises des paroisses sont restées fidèles au style «à l'antique», à l'imitation des classiques: Orlande, Claudin, Du Caurroy ou Bournonville. A moins qu'elles ne préfèrent le fasteux étalage des sonorités décoratives un peu lourdes de Formé et de ses imitateurs. Il se peut bien que les ouvrages écrits par Bouzignac en l'un ou l'autre genre aient eu les honneurs de l'exécution en diverses églises. Mais les recherches de ses motets ne pouvaient beaucoup plaire à ceux qui avaient gardé le culte de la musique formaliste et savante.

Ces diverses raisons expliquent assez que Bouzignac n'ait été imité par personne, ni qu'aucun musicien (du moins parmi ceux que nous connaissons) n'ait tenté de le suivre dans la voie qu'il avait tracée. Il ne paraît pas que personne ait cherché à réaliser comme lui un art presque dramatique, aidé des seules ressources de la polyphonie traditionnelle adaptées à ces fins nouvelles. Vers le même temps du reste, l'histoire sacrée de Carissimi fait en France son apparition et l'évidente supériorité de cette forme s'impose assez vite pour faire tomber dans l'oubli tous les essais antérieurs.

Oubli assez profond et assez durable pour avoir persisté jusqu'à nos jours. On pouvait donc légitimement penser que jusqu'à l'heure où leur furent apportées d'Italie les premiers œuvres récitatives, qu'elles fussent écrites pour le théâtre, pour la chambre ou pour l'église, les musiciens français étaient restés inactifs, sans chercher à apporter leur solution au problème qui passionnait ailleurs les esprits. Peut-être est-ce exact pour l'opéra: encore que le grand ballet de cour et la comédie avec musique en aient singulièrement facilité le triomphe. Pour la musique de chambre, l'histoire de la chanson française, quand on voudra l'écrire, montrera que depuis les dernières années du XVIe siècle elle s'est développée seule, en dehors de toute influence extérieure, jusqu'à réaliser des œuvres expressives, à voix seule accompagnée, presqu'aussi significatives que les premiers airs italiens. Le manuscrit de la bibliothèque de Tours nous apporte la preuve que la musique religieuse elle-même, dans une certaine mesure, n'était pas demeurée étrangère à ces tendances. Le parti auquel, au moins pour cette fois, elle s'était arrêtée paraît assez singulier pour n'être pas indigne d'attention. Et l'intérêt de cette découverte n'est pas tant de révéler un musicien jusqu'ici oublié sans avoir mérité de l'être, que de démontrer une fois de plus avec quelle suite et quelle constance dans la tradition l'école française a toujours librement évolué.

Supplément.

I.

Superius.
Altus.
Tenor.
Bassus.

Vul_ _ne_ra_ _ _sti cor me_ _
Vul_ _ne _ra_ _ sti vul_ _ne_ ra_ _ sti
Vul _ ne_ra_ _
Vul _ ne _ ra_ _ sti cor

um, So_ _ror so_ _ _ror me_a, spon_
cor me_ _um, So_ _ror___ me_a, spon _ sa
sti cor me_ _um,___ So_ror me_a,___ spon_ _
me_ _um, So_ror so_ror me_a, spon_

sa in u_ _no in u_no o_cu_lo_rum tu_
in u_ _no o_ _cu_lo_ _rum tu_o_ _
sa in u_ _no o_culo_rum tu_
sa in u_ _no o_culo_rum o_culo_rum tu_

o_rum in u_ _no cri_ne col_ _ _li
_ _rum, in u_ _no cri_ _ne col_ _li
o_rum, in u_ _no cri_ne col_
o_rum, in u_ _no cri_ne col_li

tu - - - - i: Vul - ne-ra - - sti cor me- - -
tu - - - - i: Vul - ne - ra- - sti vul - ne - ra - sti
- li tu- - - i: Vul - ne-ra- -
tu - - - - i: Vul - ne - ra - sti cor

um, so- - ror, so- - - ror me- a spon -
cor me- - um, so- - ror — me - a — spon -
sti cor me- - um, — so - ror me - a — spon - -
me - um, so - ror, so - ror me - a spon -

sa. Quam pul - - chræ sunt mammæ
sa. Quam pul - chræ sunt, quam pul- chræ sunt mam - mæ —
sa. Quam pul - chræ — sunt, quam pul - chræ sunt mam - mæ
sa. Quam pul - - chræ sunt mam - mæ tu - - æ; —

tu - - æ; pul - chri - o- - - - - ra sunt pul -
— tu - æ; pul - chri - o - ra sunt pul- - chri -
tu - - æ; pul- - chri - o -
— pul- - chri - o- - ra

- chri - o - ra sunt u - be -
o- - - ra sunt — pul - chri - o- - - ra sunt
ra sunt — pul - chri - o - ra -
sunt pul - chri - o- - - ra sunt

ra tu - a vi - - - no, et o - - -
u - be - ra tu - a vi - - no, et o - - dor, et o -
sunt u - - be - ra tu - a vi - no, et o - -
u - be - ra tu - a vi - - no, et o - - dor,

- dor et o - - dor unguen - to - rum tu - o - - -
- dor unguen - to - rum unguen - to - - rum tu - o - -
dor et o - - - - dor un - guen - to - rum tu - o -
et o - dor unguen - to - rum tu - o - - - - rum

rum su - per om - ni - a a - - - ro - ma - -
rum su - per om - ni - a a - ro - - - - ma -
rum su - per om - ni - a a - ro - - - ma - - -
su - per om - ni - a super om - ni - a a - ro - ma -

ta. Vul - ne - ra - - sti cor me - - um,
ta. Vul - ne - ra - - sti vul - ne - ra - - sti cor me -
ta. Vul - nera - - sti cor me -
ta. Vul - ne - ra - - sti cor me - - um,

so - ror, so - - ror me - a, spon - - sa.
um, so - ror me - a, spon - sa.
um, so - ror me - a, spon - - - sa.
so - ror, so - ror me - a, spon - - sa.

Ms. Tours f° 12.

II.

Dessus.
Hte Contre.
Taille.
Basse.

Heureux séjour de Parthé - nisse heureux séjour de Par - thé - nisse et d'A - li - dor Lieux tant ai - mez — où re- - fleurit Lieux tant ai - mez où re - fleu- rit le — siè - - cle d'or Quand je vous vis, en vos ap- - -

Heu - reux sé - jour de Parthénis - se de Parthé - - nisse et — d'A - li - dor Lieux tant ai - mez où — re - fleu - rit où refleu - - - rit le siè - - cle d'or Quand je vous vis, — en vos ap -

Heu - reux sé - jour de Par - thé - nis - se et d'A - - li - dor Lieux tant ai - mez où re - fleu - rit, où re- - fleu - rit le siè - cle d'or Quand je vous vis, en

Heu - reux sé - jour de Par - thé - - nisse et d'A - li - - dor Lieux tant ai - mez où re - fleu- - - rit le siè - cle d'or Quand je vous vis,

— pas je— me— per - - dis: Mais toutte - fois mon cœur

— pas je me per - dis, je me per - dis: Mais toutte -

vos ap - pas— je me per - dis: Mais toutte -

en vos ap - pas je me per dis: Mais toutte - fois

— vous nom-me, mon cœur vous nom-me son— Pa - ra -

fois mon cœur vous nom-me, mon cœur vous nom - me son Pa - ra -

fois mon cœur vous nom - me son Pa - - ra -

mon cœur vous nom-me vous nom-me son Pa - ra -

dis. Si les at - traits— que Par-thé-nisse

- - - dis. Si les attraits que Par - thé - nisse a

dis. Si les at - traits que Par- - thé-nisse

dis. Si les at - traits que Par- - -thé-nisse a dans

— a dans les yeux Sont plus lui sans—

dans les yeux Sont plus lui sans que

a dans les yeux Sont plus lui sans— que le—

les yeux Sont plus lui sans que le

— que le so- leil — de dans les — Cieux, A li - dor

le so-leil de dans les Cieux, A li-dor beau

— so-leil de dans les Cieux, —

so-leil de dans — les Cieux,

beau com - me le Dieu — qui faict — ay- -mer Pos - sède

com - me le Dieu qui faict ay - - mer Pos - sède —

A li-dor beau com - me le Dieu qui faict ay - - mer

Possède en

en-cor la voix, — la voix d'un an- - ge

— en-cor, pos - sède — en-cor la voix

Pos- -sède en - cor la voix d'un

cor la voix d'un an - ge pour me char - -

pour me char - - mer: Je suis es - pris — de la

d'un an - ge pour me char mer: Je suis es

an-ge pour me char - mer, pour me char - mer: Je suis es - pris de

mer, pour me char - mer: Je — suis es

— pas je — me — per - - dis: Mais toutte - fois mon cœur
— pas je me per - dis, je me per - dis: Mais toutte -
vos ap - pas — je me per - dis: Mais toutte -
en vos ap - pas je me per dis: Mais toutte - fois

— vous nom-me, mon cœur vous nom-me son — Pa - ra -
fois mon cœur vous nom-me, mon cœur vous nom - me son Pa - ra -
fois mon cœur vous nom - me son Pa - - ra.
mon cœur vous nom-me vous nom-me son Pa - ra -

dis. Si les at - traits — que Par-thé-nisse
- - - dis. Si les attraits que Par-thé-nisse a
dis. Si les at - traits que Par- - thé-nisse
dis. Si les at - traits que Par- - -thé-nisse a dans

— a dans les yeux Sont plus lui sans —
dans les yeux Sont plus lui sans que
a dans les yeux Sont plus lui sans — que le—
les yeux Sont plus lui sans que le

— que le so_leil — de dans les — Cieux, A li_dor
le so_leil de dans les Cieux, A li_dor beau
— so_leil de dans les Cieux, —
so_leil de dans — les Cieux,

beau com_me le Dieu — qui faict — ay_ _mer Pos_sède
com_me le Dieu qui faict ay_ _mer Pos_sède —
A li_dor beau com_me le Dieu qui faict ay_ _mer
Possède en

en_cor la voix, — la voix d'un an_ _ge
— en_cor, pos_sède — en_cor la voix
Pos_ _sède en_cor la voix d'un
cor la voix d'un an_ge pour me char_ _

pour me char_ _mer: Je suis es_pris — de la
d'un an_ge pour me char mer: Je suis es
an_ge pour me char_mer, pour me char_mer: Je suis es_pris de
mer, pour me char_mer: Je — suis es

merveil - le de la mer - veil - - le de ses beautez. Mes sens

— pris de — la merveil - le de ses beau - tez. —

la merveil - - le de la — merveil-le de ses beautez.

pris de la mer - veil - le de ses beautez. —

d'a - - - mour et de souspirs sont — en chan-

— Mes sens d'a - - mour — et de sous-pirs sont en

Mes sens d'a - mour et de sous - pirs sont en —

Mes sens d'a - mour et de sous-pirs — sont en

- - tez. Par un transport dont je ne puis

chan - tez. Par un transport dont je ne puis ja-

chan - tez. Par un transport, par un trans - port dont

chan - tez. Par un trans - port, par un transport dont je ne

— jamais gua - - - - rir, — dont je — ne puis

mais, ja - - mais guarir, dont je ne puis

je ne puis ja - mais gua - rir, dont je ne puis jamais gua - rir, ja -

puis ja - mais gua - rir, ja - mais gua - -

jamais gua- -rir, La voix de l'un

jamais gua - rir, La voix de l'un les

— mais gua- -rir, La voix de l'un les —

rir, La voix — de l'un les yeux de

les yeux de l'au - - tre me — font mou-rir —

yeux de l'au-tre me font mou - - rir, me font

— yeux de l'au - tre — me font mou - - rir, me font —

l'au- - -tre me font mourir, mou - rir, mou- - -

— me font — mou- - rir, — me

mou- -rir, mou - rir, me font mourir, me font mourir,

mou- -rir, me font mou- -rir me font mou - rir, —

- - - rir, — me font mou - rir, mou- -

font mou - rir, me font mou-rir, — me font — mou - rir!

— mou - rir, mou - rir mou- rir! —

— me — font me font mou - rir! —

rir, me font mourir, mou- -rir! —

Ms. Tours f° 1.

merveil - le de la mer - veil- -le de ses beautez. Mes sens
— pris de — la merveil - le de ses beau - tez. —
la merveil- -le de la — merveil-le de ses beautez.
pris de la mer-veil - le de ses beautez. —

d'a- - -mour et de souspirs sont — en chan-
— Mes sens d'a- - mour — et de sous-pirs sont en
Mes sens d'a - mour et de sous-pirs sont en —
Mes sens d'a - mour et de sous-pirs — sont en

- -tez. Par un transport dont je ne puis-
chan - tez. Par un transport dont je ne puis ja-
chan - tez. Par un transport, par un trans-port dont
chan - tez. Par un trans - port, par un transport dont je ne

— jamais gua- - - -rir, — dont je — ne puis
mais, ja - -mais guarir, dont je ne puis
je ne puis ja-mais gua-rir, dont je ne puis jamais gua - rir, ja -
puis ja - mais gua - rir, ja - mais gua- -

jamais gua- -rir, La voix de l'un

jamais gua- rir, La voix de l'un les

— mais gua- -rir, La voix de l'un les—

rir, La voix— de l'un les yeux de

les yeux de l'au- -tre me— font mou-rir—

yeux de l'au-tre me font mou- -rir, me font

— yeux de l'au-tre— me font mou- -rir, me font—

l'au- - -tre me font mourir, mou- rir, mou- - -

— me font— mou- -rir,— me

mou- -rir, mou-rir, me font mourir, me font mourir,

mou- -rir, me font mou- -rir me font mou- rir,—

- - -rir,— me font mou- rir, mou- -

font mou- rir, me font mou-rir,— me font— mou- rir!

— mou-rir, mou- rir mou- rir!—

— me— font me font mou- rir!—

rir, me font mourir, mou- -rir!—

Ms. Tours fº 1.

III.

Cantus.
Altus.

Heu! Heu!

Tenor I.

U - nus ex vo - bis me tra - det ho - di -

Tenor II.
Bassus.

Heu! Heu!

Numquid e - go num quid e - go sum Rab - bi?

Num quid e - go sum Rab - bi? Heu!

è Ho - di - è. Tu di - xi - sti. Pa -

Numquid e - go? Num quid e - go? Heu! Heu!

Numquid e - go? Heu!

Heu!

Heu! Heu!

ter mi, pa - ter mi si fi - e - ri po - test tran - se - at a me ca lix

Heu! Heu! Heu!

Heu! Heu! Heu!

i - ste: Ta - men non me - a vo - lun - tas, sed tu - a

Heu! Heu! Heu!

Heu! Heu! Heu!

fi - at! Si-mon, dor - mis? Si - mon, dor - mis?

Heu! Heu!

Heu! Heu! Heu!

Ec - ce qui me tra - - dit pro - pe

Sur-gi - te, e - a - mus: Ec - ce qui me tra - dit pro - pe

Sur-gi - te, e - a - mus: Ec - ce pro - pe

qui me tra - dit

Sur-gi - te, e - a - mus: Ec - ce pro - pe

est, A - ve, Rab - bi!

est, sur-gi-te... A mi - ce, ad quid ve -

est, sur - gi-te... A mi - ce, ad quid ve - ni - sti?

est, sur-gi-te... A mi - ce, ad quid ve -

ni - sti? Ju - da! Ecce turba mul - ta cum

Ju - da, fi-li-um homi - nis tra - dis!

ni - sti? Ju - da! Ecce turba mul - ta cum

III.

Cantus.
Altus.
Tenor I.
Tenor II.
Bassus.

Heu! Heu!
U - nus ex vo - bis me tra - det ho - di -
Heu! Heu!

Num quid e - go num quid e - go sum Rab - bi?
Num quid e - go sum Rab - bi? Heu!
e Ho - di - è. Tu di - xi - sti. Pa -
Num quid e - go? Num quid e - go? Heu! Heu!
Num quid e - go? Heu!

Heu! Heu! Heu!
ter mi, pa - ter mi si fi - e - ri po - test tran - se - at a me ca lix
Heu! Heu! Heu!

Heu! Heu! Heu!
i - ste: Ta - men non me - a vo - lun - tas, sed tu - a
Heu! Heu! Heu!

Heu! Heu! Heu!

fi - at! Si-mon, dor - mis? Si - mon, dor - mis?

Heu! Heu!

Heu! Heu! Heu!

Ec - ce qui me tra - - dit pro - pe

Sur-gi - te, e - a - mus: Ec - ce qui me tra - dit pro - pe

Sur-gi - te, e - a - mus: Ec - ce qui me tra - dit pro - pe

Sur-gi - te, e - a - mus: Ec - ce . pro - pe

est, A - ve, Rab - bi!

est, sur-gi-te... A mi - ce, ad quid ve -

est, sur - gi-te... A mi - ce, ad quid ve - ni - sti?

est, sur-gi-te... A mi - ce, ad quid ve -

ni - sti? Ju - da! Ecce turba mul - ta cum

Ju - da, fi-li-um homi - nis tra - dis!

ni - sti? Ju - da! Ecce turba mul - ta cum

gla - di - is et fu - sti - bus. Je - sum Na - za - re - num!

et fu - - sti - bus. Quem quæ - ri - tis? E -

gla - di - is et fu - sti - bus. Je - sum Na - za - re - num!

A - bi - e - - - runt retror - sum. Je - sum Na -

A - bi - e - runt re - tror - sum. Jesum Na - za -

go sum! Quem quæ - ri - tis?

A - bi - e - runt re - tror - sum. Jesum Na - za - re -

A - bi - e - runt — re - tror - sum. Jesum Na - za -

za - renum! Si er - go me — quæ - ri - tis,

re - num! Si er - go me — quæ - ri - tis, si -

E - go sum! Si er - go me quæ - ri - tis, si - ni -

- num! Si er - go — me quæ - ri - tis,

re - num! Si er - go — me quæ - ri - tis, si - ni -

si - ni - te, si - ni - te hos — a - bi - - re!

- ni - te, hos — a - bi - - re!

te, si - ni - te hos a - bi - - - - re!

si - - ni - te hos a - bi - - - - re!

te, si - - ni - te hos a - bi - - re!

Ms. Tours f° 19.

IV.

Superius. Cantus.
Altus. Tenor.
Bassus.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te cum.

Quæ cum au - dis - set, tur - ba - ta est, tur - ba - ta est

Quæ cum au - dis - set, tur - ba - ta est, tur - ba - ta est

Quæ cum au - dis - set, tur - ba - ta est, tur - ba - ta est

in sermo - ne e - jus et co - gi - ta - bat qualis es - set

in sermo - ne e - jus et co - gi - ta - - bat qualis es - set

in sermo - ne e - jus qualis es - set

is - ta sa - lu - ta - ti - o. Ne ti - me - as, Mari - a Ec - ce con - ci - pi -

is - ta sa - lu - ta - ti - o.

is - ta sa - lu - ta - ti - o.

es in u - te - ro et pa - ri - es fi - li - um et vo - ca - bis nomen

e_jus Je - sum.
Quo_mo_do quo_mo_do_fi - et i- - _stud
Quo_mo_do quo_mo_do fi_ _et i_ _stud
Quo_mo_do quo_mo_do fi_ _et i_ _stud

quo - niam vi_rum non cogno - sco?
quo - niam vi_rum non cogno - sco?
quo - niam vi_rum non cogno - sco?
Spi - ritus sanctus super ve_ni_

et in te et vir - tus Al_tis - si_ mi ob - um - brabit ti - bi!

Ec - ce an - cil - la Do - mi_ni, ec - ce an - cil - la Do - mi_ni,
Ec - ce an - cil - la Do - mi_ni, ec - ce an - cil - la Do - mi_ni,
Ec - ce an - cil - la Do - mi_ni, ec - ce an - cil - la Do - mi_ni,

Ms. Tours
f° 46 v°

V.

In festo Epiphaniæ: a V.

Superius. Stel-la re-ful - - get

Cantus. Altus. U-bi est u-bi est u-bi est

Tenor. Bassus. U-bi est u-bi est u-bi est

U-bi est qui na-tus est Rex Ju- -dæ-o- -rum!

qui na- - -tus est Rex Ju- -dæ-o- -rum!

qui na- - -tus est Rex Ju- -dæ-o- -rum!

Stella re-ful - get: ab O-ri - en - te ve -

Ec - ce ec-ce tres Re - ges ab O-ri-en - ab

- -ne-runt Hie ro-so - ly - mam, di - cen -

O-ri-en-te ve-ne-runt Hie ro - so - ly - mam, di - cen -

te ve - ne - - runt Hie ro - so - ly - mam, di - cen -

Stel - la re - ful - get! U - bi est qui na-tus est Rex
tes:
tes: U-bi est? U-bi est u-bi est qui na - - -tus est___
tes:
U-bi est? U-bi est u-bi est qui na - - -tus est

— Ju - dæ - o - - - rum? Stella reful - get! Vi-
— Rex Ju - - dæ - o - rum? Vi - di -
qui na-tus est Rex Judæ - o - rum? Vi - di - mus stel -
Rex Ju - dæ - o - - - rum?

Stel - la reful - get
- dimus stellam e - jus in O - ri - en - te Et ve - ni - mus cum mu-
mus stellam e - jus in O - ri - en - te Et ve - ni - mus cum mu-
- lam e - jus in O - ri - en - te Et ve - ni - mus cum mu-

A - do - ra - re Do - - mi - num. Stella reful -
ne - ribus a - do - ra - re Do - - mi - num. Et ec -
ne - ribus a - do - ra - - re Do - mi - num. Et
ne - ribus
A - do - ra - re Do - - mi - num. Stella reful -

get! Stella quam vi-derant in O-ri-en-te an-te-ce-
ce ec-ce stella quam vi-derant in O-ri-en-te an-te-ce-de-
Et ec-ce stella quam vi-derant in O-ri-en-te an-te-ce-
get!

Stella reful-get!
de-bat e-os.
-bat e-os.
de-bat e-os. Viden-tes stellam Ma-gi ga-vi-si sunt

gau-di-o, gau-di-o ma-gno Et in-tran-tes do-
gau-di-o, gau-di-o ma-gno Et intrantes do-
Et in-tran-tes do-
gau-di-o, gau-di-o ma-gno

A-do-ra-ve-runt E-um!
mum a-do-ra-ve-runt E-um!
mum a-do-ra-ve-runt E-um!
mum a-do-ra-ve-runt E-um!
a-do-ra-ve-runt E-um!

Ms. Tours fº 43 vº

VI.

Superius.
Dum si-len - ti-um silen-ti-um te-ne-rent

Cantus. Altus.
Dum si-len - ti-um silen-ti-um Appa-ru-it tene-rent

Tenor I.
Dum si-len - ti-um silen-ti-um te-ne-rent

Tenor II. Bassus.
Dum si-len - ti-um silen-ti-um te-ne-rent

omni-a Et nox in su - o cur - su i-ter a-bi-

omni-a Appa - ru-it Et nox in su - o cur - su i-ter a-bi-

omni-a Et nox in su - o cur - su i-ter a-bi-

omni-a Et nox in su - o cur - su i-ter a-bi-

ret ap - pa - ru-it Je - sus a
ap - pa-ru-it Je - sus a re - ga-li-bus

ret Ap - pa - ru - it Je - - - - sus a re-ga -

ret a rega-li - bus se - di -
a re-ga -

ret a re - ga-li-bus

re-ga-li-bus sedibus ve-nit! E- -xi-it
se- -di-bus ve-nit! E- -xi-it e-xi-it
li-bus se-dibus ve-nit! E- -xi-it e-di-ctum
bus se-di-bus ve-nit! E- -xi-it
li-bus se- -di-bus vo-nit! E-xi-it e-di- - -
se-di-bus ve-nit!

— e-di-ctum a Cæ- -sa-re Au-gu-sto ut de-
e-di-ctum a Cæ- -sa-re Au-gu-sto ut de-scri-be-
a Cæ-sa-re Cæ-sa- -re Au-gu-sto ut de-
— e-di-ctum a Cæ-sa-re Au-gu-sto ut de-
ctum a Cæ-sa-re Au-gu-sto ut descri-be-
a Cæ- -sa-re Au-gu-sto ut descri-be-

scri-be-re-tur u-ni-ver-sus or-bis, u-ni-ver-sus or-bis.
re- -tur
scri-be-re-tur u-ni-ver-sus or-bis, u-ni-ver-sus or-bis.
scri-be-re-tur u-ni-ver-sus or-bis, u-ni-ver-sus or-bis.
re- -tur
re- -tur u-ni-ver-sus or-bis, u-ni-ver-sus or-bis.

Tunc si_len - ti_um... Ga_bri - el Ga_bri_el

Tunc si_len - ti_um... Pasto - res no_cte vi - gi - li-

Tunc si_len - ti_um... Pasto - res no_cte vi - gi - li-

Tunc si_len - ti_um... Pasto - res no_cte vi_gi - li-

Ga_bri - el ad pasto_res a - it: Pasto -

as a - gen - tes. Quid est hoc? quid est hoc?

as a - gen - tes. Quid est hoc? quid est hoc?

as a - gen - tes. Quid est hoc? quid est hoc?

res Pasto - res no - li - te ti-

Vox clamantis claman_tis de cœ - lo! Quid est hoc?

Vox clamantis claman_tis de cœ - lo! Quid est hoc?

Vox clamantis claman_tis de cœ - lo! Quid est hoc?

me - re! et con-so - la-trix con-so - la- -trix! Annun-

O vox dul - cis et con - so- -la- - - -trix!

O vox dul-cis et con - - so - la- -trix!

O vox dul - cis et con - so. - la - - - -trix!

O vox dul - cis et con- -so- -la- - - -trix!

ci-o vo - bis gau-dium magnum na-tus est vo-bis

Quid? Qua - le?

Quid? Qua - le?

Quid? Qua - le?

Sal-va - tor ho- -di-è In Beth - le-em Ju -

Quis? Quando? U - bi?

Quis? Quando? U - bi?

Quis? Quando? U - bi?

dæ, civi-ta- -te Da - vid. Facta est cum Ange-lo mul-ti - tu-do cœ-

Facta est cum Ange-lo mul-ti - tu-do cœ-

Facta est cum Ange-lo mul-ti - tu-do cœ-

Facta est cum Ange-lo mul-ti - tu-do cœ-

le-stis lau-dan-ti-um et — di-cen-ti - um: Glo-ri - a, glo - ri-

le-stis lau-dan-ti-um et di-cen-ti - um: Glo - ri-a,

le-stis lau-dan-ti-um et — di-cen-ti - um: Glo - ri-a,

le-stis lau-dan-ti-um et di-cen-ti - um: Glo - ri-a,

a in Al - tis - simis De - o! Pax pro Pa - pa no -

Glo - ri-a! Pax in ter - ra

Glo- ri-a! Pax in ter - ra

Glo - ri-a! Pax — in ter - ra

stro Pax pro Re-ge no - stro Pax

Et in ter - ra Et in ter - ra

Et in ter - ra Et in ter - ra

Et in ter - ra Et in ter - ra

pro prin - ci - pe Hen-ri - co Non! Sed ho-

Pax he - re-ti-cis? Non!

Pax he - re-ti-cis? Non!

Pax he - re-ti-cis? Non!

mi - ni-bus bo- - næ vo- - lun-ta- - tis!

bo - næ vo- - lun-ta - - tis!

bo-næ vo-lun-ta - - tis!

Sed homi - ni-bus bo - næ vo-lun-ta - - tis!

bo-næ vo-lun- ta - - tis!

bo - næ vo - lun - - ta - - - tis!

Ms. Tours
f° 56

The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti

by

J. S. Shedlock.

(London.)

At page 175 of my notice of Mr. H. (not C as there stated) M. Higgs's volume in the Sammelband (October-December 1904) I referred to other "Follia" Variations by A. Scarlatti than those contained therein. They are in a manuscript volume in the British Museum (M. S. 14, 244) containing
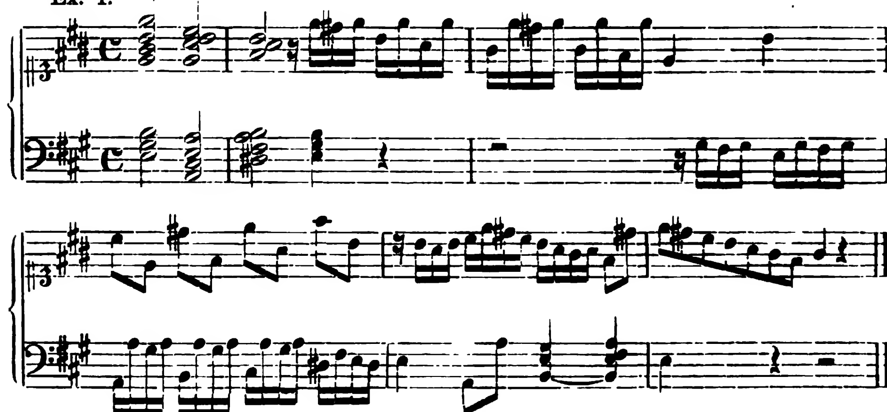
Principj Del Sigr Cavalieri Alessandro Scarlatti,

i. e. rules respecting cadences, figured basses, and short preludes. Of the last named with heading

Varie Introddutioni per sonare,
e mettersi in tono delle
Compositioni

it may be interesting to give one short example

Ex. 1.



The picture of the hands together with the fingered Toccata of which I gave two specimens in facsimile is also in the volume.

On the outside parchment cover there is some writing, of which with the kind assistance of Mr. Hughes-Hughes, head of the Manuscript Department of the British Museum, I make out the following

To Ferdinando Pellegrini

and

To Girolamo Anibale sono servo
di Dio e di Santa Maria Maddalèna

Fétis in his "Biographie Universelle des Musiciens" mentions a Pellegrini (Ferdinand), harpsichord player and composer, born at Naples, who went to Paris about 1750 and published various works there. I may add that on top of page 38b is Scarlatti's name with date "1715". The volume is one of a collection of manuscript volumes by Gaspare Selvaggi of Naples, presented to the British Museum by the Marquis of Northampton. Gaspare Selvaggi (1763—1847), born at Naples, was educated for the priesthood, but studied music under Zingarelli and under Alessandro Speranza. In 1794 he went to Paris where he taught singing and published two collections of Romances. He came to London in 1811, but soon returned to Naples where he became reader to Queen Murat.

But there is another volume in the Museum (M. S. 32161) which I find contains seven or eight pieces of Aless. Scarlatti. Two are specially marked "Scarlatti", and both of them are in the Higgs volume: the first is the Toccata with the lovely fugue of which I gave the theme and stretto answer in Example 22; the other is a Toccata with fugue, also in Higgs. Four have no name but they are in Higgs. A seventh, a Toccata, opens in the same way as one in Higgs, but after the third bar all resemblance ceases. The eighth is not in Higgs, but I find it attributed to A. Scarlatti in a manuscript catalogue of the composer's harpsichord music kindly lent me by Mr. E. Dent, of King's College, Cambridge, whose important work on Alessandro Scarlatti[1]) has just appeared.

There is a ninth piece against which is the name Mancini, apparently Francesco Mancini, Italian composer who was born at Naples c. 1674 and died there 1739.

He was a pupil, probably under A. Scarlatti at Santa Maria di Loreto at Naples, and afterwards teacher at the same institution.

It may not be uninteresting to note that Eitner in his Quellen-Lexicon names at the head of the works of this composer *Saint Elia profeta ovvero Il Zelo animato. Oratorio in 3 atti* the manuscript score of which is at Naples.

Comparison between the two volumes gives some curious and interesting results. There are some evident mistakes and omissions, but they are not confined to one or the other text. For instance, in the beautiful fugue commencing
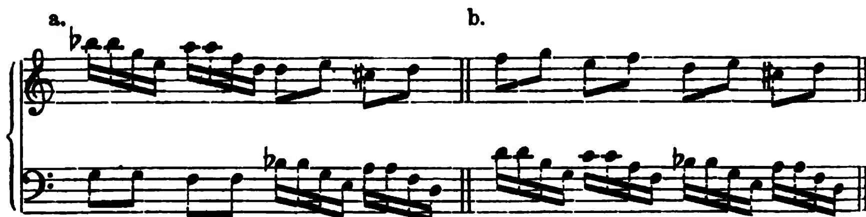
Ex. 2. 

an entry of the theme is omitted in one place in the Higgs volume, but correctly given in the Museum copy. It is however easy not only to see that something is omitted, but even what that something is. So too in other numbers suddenly a blank occurs in a middle part. This is strange, seeing that the writing in the Higgs volume is done as a rule most carefully. One more instance. In the fingered Toccata a bar is missing between the 11th and 10th bars from the end. It is easy to see that the one does not join well on to the other. The Museum copy has the missing bar, and it is even to be found in the Higgs volume, for later on the Toccato is repeated (this time without fingering) and there the bar, as in the Museum copy, is to be

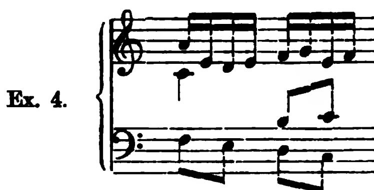
1) *Alessandro Scarlatti: His Life and Works, by E. J. Dent* (E. Arnold).

found. I will not dwell on instances in which the Museum copy evidently has the wrong reading. More to the point are different readings, either or even both of which may be correct. We have for instance in a fugue

Ex. 3 a) being Higgs
b) being Museum
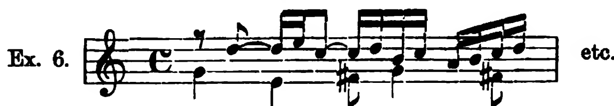


Then in a Toccata we find



the consecutive sevenths reminding one of similar progressions in Bach. The Museum volume has a smoother reading, the first group of semiquavers being



It may also be noted that a fugue



in the Museum volume commences as in the Higgs volume, but from the 7th bar nearly to the end the two copies differ.

On being informed that the Ricordi firm has published the Follia variations mentioned in my former article as contained in the Higgs volume, I spoke to Signor Pavone, London representative of the firm, who kindly gave me a copy. They have been edited by a Naples professor, Alessandro Longo by name.

It is known that in the 18th century the printed harpsichord music did not always represent literally what the composers played, as for instance in certain sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach, also in the concertos of Mozart. That Longo should have made certain additions is quite justifiable,

though unless the manuscript from which he copied differs considerably from the text of the Higgs volume, he has in some places dealt too freely with the music. The key is D-minor, and both manuscripts end on the dominant chord of that key, suggesting, as Longo remarks, the customary repetition of the theme; he need not however have introduced it by some bars of his own. His edition, nevertheless, is interesting. The following note of the editor on the first page is important both as regards the reference to the manuscript at Naples, also the one to Handel.

It runs thus: —

Ho trovato questa composizione in un volume manuscritto, non autografo, esistente nella biblioteca del conservatorio di Napoli. Pubblicandola, credo di far cosa grata ai cultori della musica pianistica: i quali noteranno come la Chaconne variata di Händel abbia avuto un modello. Si sa che Händel conobbe personalmente Domenico Scarlatti ed è verosimile che questi gli facesse sentire i lavori del padre. A. L.

He of course refers to Handel's Chaconne in G with the 62 variations, and there is certainly similarity of figure in many places.

But Scarlatti also had his model, as may be seen by comparing his variations with those of Pasquini [1]). The latter died in 1710, and as already noted, the date of the toccata in which the Scarlatti variations occur is 1723.

Mr. Dent who has seen many manuscript copies of harpsichord music by A. Scarlatti in Italy, Münster etc., was of opinion, merely from my description, by no means exhaustive, of the Higgs volume, that it "appears to be the most complete and authoritative collection of A. Scarlatti harpsichord music extant".

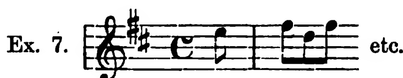
He wrote me this, and later on after seeing the volume found that opinion confirmed.

Mr. Dent has found L : D : B : M : V. very common in copyists' work, though so far as he can recollect, it is rare in Scarlatti's autographs.

He has also stated that Villarosa whom I quoted, is not a good authority, and "evidently knew nothing about his (A. S.'s) life". Villarosa's errors will no doubt be exposed in Mr. Dent's book.

In my former article I refer on p. 165 to the commencement on the second inversion "of the dominant chord" in the first facsimile. It should be "of the tonic chord".

Then on p. 167 in the Italian title of the "Toccata per Organo" the last words "s'arpeggia" was unfortunately omitted. Finally the musical example (No. 36) on page 177 should commence thus: —

Ex. 7.  etc.

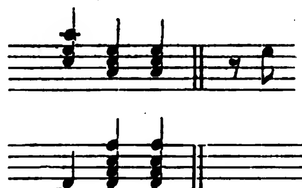
In explaining how the mistake, if indeed it be one, arose. I have an opportunity of showing how Scarlatti indicated cuts.

The Toccata from which No. 36 is taken, is the one with the title above mentioned from which the last movement is omitted.

1) *Selection of Pieces by Bernardo Pasquini* No. 3, "Partite diverse di Follia". *Edited by J. S. Shedlock* (Novello & Co.).

It begins with a long movement, evidently an Allegro, ending with a presto section thus

Ex. 8.



Si puo finire qui, o seguitare ad arbitrio come siegue.

On turning the page, my No. 36 begins, as if a separate movement, with title "Partita alla Lombarda" in front of it. The quaver at the beginning seems to correspond to the quaver of the second section, yet I have since seen the movement quoted in a manuscript thematic catalogue without that first quaver. But to return to the question of cuts. After the movement in question is written "Se si vuol più longa siegue appresso" and then follows the fugue of which I gave the theme in Ex. 17 (p. 170). Modern composers are not so ready to hint at their works being possibly too long. Scarlatti expresses himself so modestly that one can scarcely imagine any harpsichord player venturing to take advantage of his offer.

La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIIIe Siècle

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

A l'imitation du Concert spirituel fondé à Paris par Philidor, en 1725, de nombreuses villes de France avaient, au cours du XVIIIe siècle, formé elles aussi, un «Concert», c'est ainsi qu'on eut les Concerts de Caen, de Lille, d'Amiens, de Lyon, de Nancy, de Moulins, etc.. Quelques-uns ont fait l'objet d'études spéciales desquelles il résulte que ces assemblées où, souvent, artistes professionnels et amateurs devaient se mélanger, imitaient en général le Concert de Paris[1]).

La bibliothèque Calvet à Avignon possède les *Règlement et Statuts* d'une confrérie de Ste Cécile, datés de 1765[2]). Il semble que cette date soit plutôt celle d'une révision de ce règlement que celle de la création de la Société[3]). La confrérie avignonnaise, sur l'activité musicale de laquelle ce document ne nous renseigne nullement, semble avoir eu un caractère religieux assez marqué; la célébration de la fête de la patronne des musiciens y tient une très grande place, ainsi que les prescriptions relatives aux cérémonies religieuses, telles que les enterrements.

Parmi les cinquante à soixante noms de musiciens qui figurent à la fin du manuscrit, un petit nombre seulement sont suivis d'un qualificatif (une «haute-contre», deux «symphonistes» *quatre* trompettes, un hautbois, un cor, un organiste). Ces renseignements sont bien insuffisants pour faire connaître le concert d'Avignon. Néanmoins, ce petit document, inédit jusqu'ici, nous donne une idée de ce qu'était une de ces «confréries» de musiciens trente ans avant leur abolition.

Reglement
Et
Statuts de la confrerie
Des musiciens, Erigée dans l'eglise insigne, parrossiale (sic.)
Et Collegiale de Saint Agricol
de cette ville sous le titre
Et invocation de Sainte Cecile.

Viue Jesus dans nos cœurs.

1) Voir sur le Concert de Caen, J. Carlez, *la musique et la Société caennaise au XVIIIe siècle* (Caen, 1884) et sur *l'Académie de musique de Moulins*, l'art. de E. Bouchard dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* (1887).

2) MS. 932; un petit manuscrit de 163/119 mm., couvert en parchemin, 14 feuillets dont 4 blancs.

3) Les expressions «de nouveau» (art. 1er) et «déjà établi» (art. 7e), exemple confirment cette supposition.

Article 1er.

La confrerie des musiciens et symphonistes de la ville d'avignon est etablie et sera de nouveau confirmée par l'autorité du Saint Siege et de Mgr L'archeveque dans l'eglise jnsigne paroissiale et collegiale de St Agricol sous le titre et invocation de Ste Cecile, de l'agrement de Mrs Les Doyens et chanoines de la ditte eglise.

Article 2e.

Tous les fideles de l'un et l'autre sexe pourront etre aggregés à ladite confrerie et etre inscrits au catalogue d'icelle à l'effet de participer aux indulgences et autres graces spirituelles; ils ne pourront cependant pas etre promûs aux charges et avoir droit de suffrages dans les assemblées, et ne seront pas forcés de payer les quottes s'ils ne sont pas musiciens de profession.

Article 3e.

Tous ceux qui exercent actuellement dans Avignon, ou qui l'exerceront à l'avenir seront obligés de se faire aggreger a ladite confrerie et de payer toutes les années le jour de Sainte Cecile, douze sols pour leur cotte.

Article 4e.

Les musiciens originaires d'Avignon dont les peres n'auront pas ete aggrégés a la confrerie en qualité de confreres musiciens, ne pourront à l'avenir exercer leurs talens ou enseigner la musique dans cette ville sans avoir payé six liures applicables a la confrerie pour droit de maitrise, et Mr le Thresorier qui les recevra leur en delivrera acquit et s'en chargera dans son livre. Quant aux etrangers qui viendront s'établir ici pour exercer la profession de Musicien, ils seront obligés de remettre deux liures a Mr le Thresorier pour droit le maitrise. En obseruant ce qui est marqué cy dessus, pour le payement de la quelle somme Mrs les officiers pourront donner les facilités convenables et au cas que lesdits Musiciens originaires d'Avignon ou etrangers refusent de payer lesdittes sommes, ils ne pourront etre admis dans ancune musique ny symphonie de la ville. Et ceux des confreres musiciens qui les y attireront ou qui en fairont avec eux seront tenus de donner a la confrerie un ecu par forme d'amende. Il faut excepter de ces regles en 1er lieu ceux qui sont deja agregés à la confrerie et sont actuellement en possession d'exercer la profession de musicien. En 2d lieu ceux qui auront été enfants de chœur dans quelqu'un des chapitres de la ville ou qui y seront attachés en qualité de beneficiers ou de locataires. En 3e lieu les musiciens qui dans l'espace de deux mois apres leur arrivée seront aggrégés à l'academie du concert.

Article 5e.

Huit jours avant la fête de la Ste Cecile tous les confreres musiciens s'assembleront au son de la cloche et selon l'invitation qui leur en sera faite par billet de la part de Mrs les prieurs et bayles de la ditte confrerie pour proceder à l'election des officiers a scauoir d'un prieur, de deux bayles, d'un thresorier, d'un secretaire et de deux infirmiers. Cette election sera precedée de la lecture des reglement et statuts de la confrerie et refaira a la plura-

lité des voix excepté celles de Mrs les prieurs et bayles dont chacun deux sera nommé par son predecesseur selon l'ancien usage.

Article 6e.

Mr le prieur sera choisi parmi les prevots, doyens, dignités et chanoines des chapitres de la metropole et des eglises collegiales et autres prêtres residants dans la ville, il faira a la confrerie le jour de Ste Cecile un present selon sa générosité.

Article 7e.

Le 1er bayle sera choisi parmi les confreres musiciens chantants, et le 2e parmi les symphonistes selon l'usage deja etablî. Chacun d'eux payera à la confrerie le jour se la fête de Ste Cecile la somme de six livres ou observera dans l'election desdits bayles de donner toujours la preferance aux musiciens etrangers qui seront membres du Concert de la ville et qui y resideront depuis une année, laquelle preference n'oura lieu qu'une seule fois.

Article 8e.

Mr le thresorier, le secretaire et les infirmiers seront choisis indiferemment à la pluralité des voix parmi les musiciens chantant et symphonistes. On pourra cependant quand on le jugera a propos choisir le thresorier dans le nombre des amateurs quoy qu'ils ne soient pas musicien de profession.

Article 9e.

Les fonctions de Mrs les prieurs et bayles seront de convoquer les assemblées des confreres et d'y presider, d'ordonner de concert avec tous les autres officiers, les depenses necessaires pour la celebration de la fete de Ste Cecile et la decoration de la chapelle, de veiller a l'observation des reglemens et statuts, d'entretenir la paix, l'union et la bonne harmonie parmi les confreres. Ils ne pourront cependant faire aucune depense pour la decoration de la chapelle qui excede la somme de 20 Ecûs sans convoquer l'assemblée generale des confreres et prendre leur consentement à la pluralité des voix.

Article 10e.

Le jour de Ste Cecile, Mrs les bayles et thrésorier se trouveront le matin dans l'église de St Agricol pour y recevoir les quottes des confreres musiciens et les aumones des fideles. La somme qui en proviendra sera ensuite comptee en presence de Mr le prieur et remise a Mr le thresorier qui s'en chargera dans son livre, dans lequel il ne manquera pas d'ecrire les noms des confreres musiciens qui auront payés (*sic*) leur droit de confrerie.

Article 11e.

Mr le thrésorier ne pourra faire aucune depense ou aumone de sa propre auctorite mais seulement du consentement de Mrs les prieur et bayles qui lui expedieront a cet effet des mandats qu'il sera obligé d'exhiber dans la reddition de ses comptes qui se fera le lendemain de l'election des officiers devant Mr le doyen ou un des chanoines du chapitre de St Agricol expresse-

ment deputé par ledit chapitre sous le bon plaisir de M^r l'archevêque et en presence des anciens et nouveaux officiers.

Article 12e.

La fete de Ste Cecile sera celebrée avec pompe et deuotion, M^r le prieur aura la charité d'exhorter les confreres d'approcher des sacrements et de faire toutes les œuvres empreintes par notre S^t pere le pape Benoit XIII pour gagner l'indulgence. les premieres vepres et la g^de messe seront chantées en musique par tous les musiciens et symphonistes d'orchestre. Tous les symphonistes de la ville seront obligés d'assister à la procession avec les instruments qui leur sont propres. le lendemain de la fete s'il n'y a point d'empechement, les mêmes musiciens qui auront chanter (*sic*) la messe du jour precedent en chanteront une autre de *requiem* pour le repos des ames des officiers et de tous les confreres de l'un et de l'autre sexe decédés. Ceux qui manqueront de s'acquitter des fonctions qui leur sont respectivement assignées dans le present article seront amandés de trois livres en faveur de la confrerie a moins que M^rs les prieurs et bayles ne trouvent leurs excuses légitimes.

Article 14e.

M^rs les infirmiers seront tenus de visiter les confreres musiciens malades, ils rendront compte de leur état à M^rs les prieur et bayles qui auront soin de pourvoir a leurs besoins de l'argent de la confrerie ou du produit d'une quette particuliere que lesdits infirmiers fairont accompagnés d'un bayle. On aura attention dans ces sortes d'occasion de laisser toujours dans la caisse de la confrerie une somme suffisante pour soulager les autres confreres malades que l'on pourra decouvrir dans la suitte et pour faire les depenses necessaires pour la decoration de la chapelle et la celebration de la fete de Ste Cecile.

Article 15^e.

M^rs les infirmiers auront encore soin d'avertir M^rs les prieur et bayles de la mort des confreres musiciens, quand le cas arrivera, pour leur faire rendre les honneurs convenables, qui consisteront principalement a accompagner le convoi funebre en chantant le miserere en faux bourdon que les musiciens de la chapelle de la metropole et des collegiales fairont executer par tous. Tous les musiciens seront obligés d'y assister, et trois basses, bassons ou serpens choisis selon leur rang par le maître de chapelle qui sera de tour, sçavoir le 1er parmi les symphonistes d'orchestre et les deux autres parmi ceux de la ville, ceux qui refuseront de rendre le devoir de charité à leurs confreres defunts seront amandés de douze sols en faveur de la confrerie, a moins que leurs excuses n'aient été acceptées avant le convoy par M^rs les prieur et bayles, qui se fairont aussi un devoir d'y assister et de porter les ecussons de Ste Cecile dont les cierges seront fournis par les heritiers du defunt ou par la confrerie si les premiers ne sont pas en etat d'en faire les fraîs.

M^rs les prieur et bayles auront encore l'attention de faire celebrer pour le repos de l'ame de chaque confrere musicien defunt le lendemain de sa sepulture une messe basse dont l'honoraire sera pris dans la caisse de la confrerie.

L'an 1765 et le 19e mai, nous prieur bayles et confreres generalement assemblés dans la sacristie de l'eglise de Saint-Agricol, adherons en tant que de besoin aux reglements et statuts cy contre consentons qu'ils ayent a l'avenir et a perpetuité leur plein et entier effet et que pour cela les dits reglements et statuts soyent autorisés par le St Siege et Mgr l'archeveque de cette ville, approuvons de plus toutes les ratures, additions et renvoys qui y sont.

Election de Messieurs les officiers de la
Confrairie de sainte Cecile faît le 17 9bre
1766.

Monsieur Francque chñe de St Agricol prieur de ladite confrairie
Mr Thiriol 1re basse taille du concert et premier bayle.
Mr Dhyll fils ainé de Mr D'hyll cadet second bayle.
Mr De la Combe tresorier comme amateur.
Mr Huguet et Soullier infirmiers.
Mr Bigoty fils ainé secretaire.

Noms et surnoms des confraires musiciens
qui ont payés (*sic*) ou qu'ils doivent payer leur
cotte suivant les nouveaux reglement et Statuts de la confrairie de Ste Cecile.
L'année 1765.

(Suit la liste des membres; en regard de leur nom figure la somme versée par chacun. Le prieur s'inscrit pour 9 livres; le premier bayle pour 6; le trésorier pour 3; le second bayle, les infirmiers, le secrétaire, ainsi que tous les autres membres, au nombre de soixante environ, versent chacun 12 sols. Les premiers membres inscrits sont: l'abbé Pont, maître de musique, Mr Portail, maître de musique de Saint-Pierre; Mr Pierrard, maître de musique de Saint-Didier; Mr Laroche, maître de musique du concert. On remarque ensuite les noms de «Fischer père et fils», musiciens qui paraissent être d'origine germanique; et plus loin, le seul nom qui soit à retenir, celui de «Trial père», sans doute le père de Claude Trial, né à Avignon le 13 décembre 1732, et qui devint directeur de l'Opéra de Paris en 1767.

Le manuscrit se termine par une liste des «Noms de Mrs les amateurs qui ont fait un présent à la confrairie de Ste Cecile quand on leur a porté une image de taffetas. . . . . Le bassin de la confrairie de Ste Cecile, lit ou plus loin, a rendû cette année 1765 75 livres 4 sols». Le dernier feuillet donne les «Noms des prieurs de ladite confrairie depuis l'année 1746 inclusivement», jusqu'en 1769).

La Confrérie avignonnaise de Sainte-Cécile cessa-t-elle d'exister en 1769? Vécut-elle jusqu'à la Révolution? C'est ce que ce curieux document ne permet pas d'élucider. Peut-être des pièces d'archives fourniraient-elles des renseignements sur la vie de ce concert dont nous ne possédons que le réglement tout officiel. Cela ferait connaître la vie musicale de l'ancienne cité des papes, au milieu du XVIIIe siècle, quelques années avant que la Révolution qui supprima les corporations, réunît définitivement le Comtat-Venaissin au territoire de la République française.

Early American Operas

by

O. G. Sonneck.

(Washington.)

This monograph deals with English operas written during the eighteenth century by Americans, native or naturalised, in what are to-day the United States. Though Italian and French operas were introduced in the United States previously to the nineteenth century, a fact widely unknown, they exercised hardly any influence on our early operatic productions. These were imitations, as was our entire musical life, of English models.

Generally speaking, the history of English opera is a history of ballad operas as in the broad sense of the term even *Stanford's* 'Shamus' O'Brien' belongs to this category. The efforts at musical dramas in which every word is sung, remained sporadic in Great Britain, especially after the tyrannical establishment of Italian opera. Whether the critical opposition was artificial or whether such real operas were foreign to the English character, would be out of place to decide here. At any rate, the attempts were sporadic and moreover professedly in the Italian manner, whereas the ballad operas were innumerable and professedly English in character. The theory that they developed out of the masques might be disputed but they certainly originated quite independently from Italian influences, and it is erroneous to date their beginnings with the Beggar's Opera.

Whatever might be said to the contrary, the famous "Newgate pastoral" was among other things a veiled protest against Italian opera, and its novelty consisted mainly in the employment of popular ballads, new and old, that is to say, more in appearance than in character. This together with its political allusions and its literary cleverness made the Beggar's Opera a formidable rival of the emasculated Italian operas, and encouraged the British composers to continue their struggle for English opera. Very soon, however, the popular ballads gave way to original music, a fact which certainly goes far to prove that Dr. *Pepush's* setting was considered a polemical experiment if not the caprice of an antiquarian.

The literature of eighteenth century ballad operas is abundantly rich but it shows few stilistic variations. The differences between the older

and newer works result from changes in literary and musical taste and from the greater or lesser talents of their authors. The main objection to the *genre* ever has been that the ballad operas are merely plays interspersed with music. The dramatic development is carried on in the spoken dialogue and the composer seldom found an opportunity to call the dramatic possibilities of his art into action, his collaboration being limited to lyrical effusions in soli or ensembles. In fact, a good many ballad operas would gain in interest if the music, however charming it might be, were not allowed to interrupt the plot. It is frequently difficult to see when a play stops to be a play interspersed with music and when it becomes a ballad opera. The distinction lies more or less a *priori* in the title chosen by the authors. For this reason the body of my essay will contain only works entitled operas, musical entertainments, etc., whereas the plays interspersed with music will be enumerated in an appendix as also the "speaking" pantomimes which often came nearer being operas than the ballad operas themselves.

If the English composers did not care or did not dare to stilistically improve the genre, very much less the Colonials. They pinned their faith on their models and imitated them without the slightest effort to infuse new blood into their productions. In America the libretto remained of vastly greater importance than the music. To such an extent that hardly ever the composer is mentioned unless in the theatrical advertisements. Quite in keeping with this fact is the other that the librettos were often printed whereas the music was not. Exceedingly few detached pieces were issued and of these I doubt whether more than three or four have been preserved[1]). This I beg to keep in mind if the data furnished in the following pages are more of a literary and chronological character than musical and if the reader, as would be natural, looks for musical illustrations.

James "Ralph's Fashionable Lady", 1730.

Among the victims of the "Dunciad" was one James *Ralph*, and to this day his literary reputation has fared ill through Pope's satire. As a member of the "Grub-street" fraternity Ralph certainly deserved his fate for he was as unscrupulous as Pietro *Aretino* and ever willing to sell his pen to the highest bidder. But if the politicians took pains to secure or silence his opinion, the man must have been possessed of literary abilities. Indeed Ralph's writings do not lack ideas, brilliancy, or

1) I here take occasion to remark that the bibliographical data are based on my unpublished "Bibliographical contributions to the history of secular music in the United States prior to the nineteenth century" (550 p. mss.!).

forcefulness, and his "History of England during the Reigns of King William, Queen Ann and George I" is said to be a remarkable work. It was Ralph's misfortune that he tried to say clever things at any cost and this journalistic tendency renders his writings unreadable to-day.

James Ralph died at Chiswick (England) on January 24, 1762. But where was he born? Benjamin *Franklin* narrates in his autobiography that he made the acquaintance of Ralph at Philadelphia where he was "clerk to a merchant". The two young men soon became friends and in 1724 together sailed for England to try their luck in London. According to Franklin, Ralph deserted wife and children. Consequently he must have been born about 1700, but where? To this question there seems to be no definite answer. The authorities merely claim that he was born "probably" in Pennsylvania[1]). If they were more positive, then the honor of being the first opera, or rather opera libretto, written by an American born in what are to-day the United States, would undoubtedly belong to a performance of James Ralph. I am alluding to

> "*The Fashionable Lady*; or Harlequin's Opera. In the Manner of a Rehearsal. As it is Perform'd at the Theatre in Goodman's Fields. Written by Mr. Ralph. [Ornament.]
>
> London. Printed for J. Watts, at the Printing Office in Wild Court near Lincolns-Inn Fields. MDCCXXX. [Price 1 s. 6 d.]"[2].)

The opera is preceded by an adulatory dedication "To His Grace the Duke of Manchester" signed "J. Ralph" (3pp.), by a table of the songs (2pp.) and by the *dramatis personae* with the original cast (1p).

Men.

Mr. Ballad	Mr. Penkethman
Mr. Meanwell	Mr. W. Giffard
Mr. Modely	Mr. Bullock
Mr. Drama	Mr. Lacey
Mr. Merit	Mr. W. Williams
Mr. Smooth	Mrs. Thomas
Captain Hackum	Mr. Huddy
Mr. Whim	Mr. Smith
Mr. Trifle	Mr. Collet
Voice, Harlequin's Man	Mr. Bardin.

1) For an excellent sketch of Ralph's subsequent career see *Stephen*'s National Biography, where however Ralph's operatic career was overlooked.

2) 8°. 94 pp. Brown University, Peabody Institute, Baltimore, New York Public library, (3 copies, as the assistant librarian Mr. *Paltsits* had the kindness to inform me. He also notified me that one of the copies has two pages of advertisements following the text. The latest date mentioned on this list of books published is January 16, 1729/30). The wording of the title renders it clear that the publication took place simultaneously with the performances of the Fashionable Lady, that is in April 1730.

Women.

Mrs. Foible	Mrs. Mountford
Mrs. Sprightly	Mrs. Giffard
Prattle	Mrs. Palmer.

Mutes.

Harlequin	Mr. Burney, jun.
Scaramouch	
Pierot	
Punch	
Pantaloon	
Colombine.	

Sir *Peevish-Terrible*, the Critick, Poets, Sailors, Gods, Goddesses, Witches, Dragons, Devils, etc.

That there must be some connection between the Fashionable Lady and the Beggar's Opera is evident, but if Ralph's work is enumerated in Grove's dictionary among the imitations of Gay-Pepush's masterpiece, this is only partly correct. Like in the Beggar's Opera the dialogue is spoken and the songs are set to popular airs and ballads. But it certainly was not Ralph's serious intention to imitate the Beggar's Opera. On the contrary he had in view to ridicule ballad operas with an occasional attack on the stilted Italian operas. He says in the dedication:

"I must confess it appears no great compliment to present Your Grace with a Play, which has not the Sanction of either of the establish'd Theatres, to recommend it."

If this is not convincing, the following remarks, I hope, will prove my theory.

In the first edition of the "Dunciad" *Pope* did not mention our author by name. Nevertheless Ralph attacked in a coarse parody of the Dunciad, entitled "Sawney", *Pope*, *Swift* and *Gay*. In the same year, 1728, he published under the pseudonym of "A. *Primcock*".

"*The Taste of the Town*, or a Guide to all publick Diversions.

viz.

I. Of Musick, Operas and Plays. Their Original, Progress and Improvement . . .
II. Of Poetry, Sacred and Profane.
III. Of Dancing, Religious and Dramatical.
IV. Of the Mimes, Pantomimes and Choruses of the Ancients . . .
V. Of Audiences . . .
VI. Of Masquerades . . .
VII. Of the Athletic Sports of the Ancients . . ."

The Taste of the Town, though somewhat different in scope, would be

a worthy pendant to *Marcello*'s *Teatro alla moda*, had not Ralph's ambition to be a "Wit" led him to caricature his own style. Still the book is exceedingly interesting. It is a grotesque, almost clownish, forerunner of "Oper und Drama" and certainly deserved not to be overlooked as it has been by the historians of opera and of English opera in particular. This by the way; with reference to my theme, Ralph leaves no doubt as to his aversion against ballad operas though he does not fully agree with the champions of Italian opera. Two characteristic quotations will render this clear. He says (on p. 11):

"After the Restoration, we had at different Times several Entertainments, which were then stiled *Drammatick Operas*; which were indeed regular Stage plays larded with Pieces of occasional Musick, vocal and instrumental, proper to the Fable, and introduced either in the Beginning, Middle or End of an Act, by single Voices, two or three Part Songs, and Chorus: These were likewise embellished with Scenes, Machines, *French* Dancing Masters, long Trains, and Plumes of Feathers . . . This I look upon as the second age of Operas, as we them stiled then; but I absolutely deny them that Title; that Term implying a regular compleat musical Entertainment, which they never could arrive at, till they entirely came into a finished *Italian* Plan; nor do we bestow the name of Opera on any Dramma, but those where every Word is sung."

and on p. 16:

"*The Beggar's Opera* by robbing the Performers at *Pye-corner*, *Fleet-ditch*, *Moorfields* (and other Stations of this Metropolis, famed for travelling Sounds) of their undoubted Properties, has reinstated them in Wealth and Grandeur; and what shock'd most Ears, and set most Teeth on Edge, at turning the Corner of a Street, for half a Moment; when thrown into a regular Entertainment, charms for Hours.

I must own they never appear'd to that Advantage in any musical Light as this Opera of the *Beggars*; Their rags of *Poetry* and Scraps of *Musick* joining so naturally, that in whatever View we consider it as to Character or Circumstance, its Title is the most apropos Thought on Earth."

If Ralph entertained hopes of injuring the Beggar's Opera with his parody, he failed, but he certainly succeeded in making his *Harlequin*'s *Opera* more grotesque than a "Medley of fools at a Masquerade". Though a real plot is missing, a thread clearly runs through all the chaotic nonsense: Drama versus ballad opera. Mr. Ballad wants only "Highwaymen and Whores, Beggars and Rusticks . . . they raise the loud laugh" and Mr. Drama remarks at the end of the play:

". . . every little Creature now, who has ever scribbled a popular Ballad, or an amorous Song, thinks himself capable of writing *English Opera* and charming the politest Audience."

Harlequin, in the few scenes he appears with his man "Voice", has

nothing to do but to dance and play the fooling fool. He takes a special fancy to Captain Hackum, and is finally imprisoned by Sir Peevish Terrible, the Critic. Mrs. Foible with Mr. Merit and the rest, too, do not act but talk fashion and nonsense, and their excentricities are exposed to ridicule by Messrs. Ballad, Modely, Meanwell and Drama.

At times the Fashionable Lady reads as if three plays were printed in one. An effect results, as intended by Ralph, of absolute nonsense. The idea is carried out with considerable wit. The dialogue is very fluent. even brilliant, but at the same time so coarse and obscene that the play would be impossible on the modern stage. Compared with the Fashionable Lady, the Beggar's Opera is a model of decency.

It was consistent with the fundamental idea of Ralph's parody that none but popular ballads, such as "A cobler there was" or "An old Woman poor and blind" were used to lard the play. The entire work contains sixty-eight "Airs", the first act 22, the second 22 and the third 24, all tunes being notated in the text. Beyond this and the fact that the Fashionable Lady was "performed at the Theatre in Goodman's Fields" I have been unable to collect musical data. In particular, I do not know whom Ralph engaged to write the accompaniments to the tunes [1]).

The "Fashionable Lady" was performed for the first time on April 2, 1730 and acted nine times. [2]) Surely, a short career if we remember the persistency with which other harlequinades appealed to the public taste. And in this connection the opinion might be ventured that the "Fashionable Lady" was not quite original with Ralph. Possibly he took the idea, if not from French and Italian sources, from the anonymous

> "*Harlequin Hydaspes:* or, the Greshamite. A Mock Opera As it is performed at the Theatre in Lincoln's Inn Fields.
>
> London: Printed and Sold by J. Roberts in Warwick Lane. MDCCXIX (Price one Shilling)." [3]).

The Disappointment, 1767.

On April 6—13, 1767 appeared in the "Pennsylvania Chronicle", Philadelphia the following advertisement:

> "By Authority. By the American Company at the New Theatre in Southwark on Monday next, being the 20th of April, will be presented a new Comic Opera called *The Disappointment*, or, the Force of Credulity."

---

1) More data probably may be obtained in sources not available at the Library of Congress.

2) Compare "Some account of the English Stage" v. 3, p. 277. I am indebted to Mr. *Paltsits* for having directed my attention to this book.

3) A copy of this libretto is at the New York Public Library.

But the play was withdrawn in a hurry, the manager laconically informing the public in the "Pennsylvania Gazette" for Wednesday, April 16th that

"The disappointment (that was advertised for Monday) as it contains personal reflections, is unfit for the stage."

Evidently the parties reflected had brought pressure to bear on Mr. Douglass who could not afford to lose the good will of influential people in a city where the opposition against the theatre just then was very strong. However, those whose curiosity had been aroused by the withdrawal had ample and speedy opportunity for enjoying the personal reflections as the opera was advertised in the "Pennsylvania Chronicle", Monday April 20—27 as:

Just published and to be sold at Samuel Taylor's Bookbinder, at the Corner of Market and Water Streets, Price One Shilling and Sixpence . . ."

That the libretto was not issued by the Philadelphia press appears from the title page:

"*The Disappointment:* or, the Force of Credulity. A new American Comic Opera of two Acts. By Andrew *Barton*, Esq. [verses.]
New York: Printed in the Year M,DCC,LXVII." [1]).

Until James Ralph is positively proven to have been born in America the Disappointment will have to be considered the first American opera. If I devote a detailed description and discussion to the work it is on account of its unique position in the history of American music. The preface, important for several reasons, reads:

"*The Author's Preface To The Public.*

The following local piece, intitled *The Disappointment, or the Force of Credulity* was originally wrote for my own, and the amusement of a few particular friends, who (unknown to me) were pleased to signify their approbation of it, in such a manner, that it soon engrossed the chief part of the conversation of all ranks of people; who expressed their desire to hear it and have it published. — Under these circumstances I was greatly at a loss how to proceed, I did not choose (as I saw no merit in it) to expose it to the criticism of criticks, to put it in the power of gentlemen skill'd in scholastic knowledge, to ridicule my ignorance, or condescend to the entreaties of those, who I thought had no more sense than myself, and who might (perhaps) have made it better than it really is. Conscious therefore of my own inability, I determined

1) Collation: 12 mo; t. p. v. bl.; pref. pp. [III]—IV; prol.; dramatis personae V—VIII; text 9—56; epilogue [57]—58; errata p. 58. Boston Public Library; Library of Congress; Library Company, Philadelphia; Pennsylvania Historical Society. According to George *Seilhamer*'s monumental "History of the American Theatre from 1749 to 1797", 3 vols. New York 1896, the book recently sold at auction for $ 13. It should bring more than that.

to excuse myself to all, and in this determination I persisted for some time, but at last, for my own safety, was obliged to capitulate and surrender on the following stipulations; First, the infrequency of dramatic compositions in America; Secondly, the torrent of solicitations from all quarters; Thirdly, the necessity of contributing to the entertainment of the city; Fourthly and lastly, to put a stop (if possible) to the foolish and pernicious practice of searching *after supposed hidden treasure.*

These terms, hard as they are, I have with reluctance been forced to submit to, I am therefore obliged in vindication of my conduct to assure the public that the story is founded on matter of fact, transacted near the city, not long since, and recent in the memory of thousands; for the truth of which assertion I appeal to numbers of my fellow citizens. But in order to give strangers, and those unacquainted with the story some idea of it, the following short history is thought necessary. — The scheme was planned by four humorous gentlemen, Hum, Parchment, Quadrant, and Rattletrap, to divert themselves and friends, and try what lengths of credulity and the love of money would carry men. In order to put their scheme into execution, they fram'd a plausible, well connected story of hidden treasure; and to gloss the matter, adapted sundry papers to their purpose, and pitch'd upon two suitable old fellows, Washball and Raccoon (as principal dupes) with others to try the success of their scheme; which had the desired effect! — The moral: the folly of an over credulity, and desire of money, and how apt men are (especially old men) to be unwarily drawn into schemes where there is but the least shadow of gain; and concludes with these observations, that mankind ought to be contented with their respective stations to follow their vocations with honesty and industry — the only sure way to gain riches.

I do not figure to myself the least advantage accruing from it, but the inward satisfaction of contributing my mite to stop the current of such folly. Such as it is, I submit to the public for their sanction or condemnation, and if any merit should appear in the performance, I shall not vainly attribute it to myself but give the credit of it to mere chance.

I am the Public's
most obedient,
most devoted and
most faithful
humble Servant
Andrew Barton."

The prologue flows in very much the same vein as the preface. But if the author claims that in the Disappointment "Our artless muse hath made her first essay". I fear modern historians will not agree with him more than Mr. *Douglass* did with the last lines of the prologue:

"The subject's suited to our present times,
No person's touch'd, altho' she lash their crimes.
Nor gall or copp'ras tincture her design,
But gay good humour breathe in ev'ry line;
If you condemn her — she for censure stands;
But if applaud — then thund'ring clap your hands."

However thinly the personal reflections might have been veiled, we feel inclined to side with the author and to admit that his work breathes none but gay good humour through the medium of the

Dramatis Personae.

Men

Hum	Humorists
Parchment	"
Quadrant	"
Rattletrap, a supposed Conjurer	
Raccoon, an old Debauchee	
Washball, an avaricious old Barber	Dupes
Trushoop, a Cooper	"
M'Snip, a Taylor	

Meanwell, a Gentleman, in love with Washball's Niece
Topinlift, a Sailor
Spitfire, an Assistant to Rattletrap.

Women.

Moll Placket, a Woman of the Town, in keeping by Raccoon
Mrs. Trushoop, Wife to Trushoop
Miss Lucy, Washball's Niece, in love with Meanwell
Collector, Blackbeard's Ghost, Taylors, Servants, etc.

If these names are ludicrous, very much more so the plot[1]). When the curtain rises Hum, Parchment and Quadrant are discovered seated around a table in a tavern, where they are drinking and discussing their theme. Raccoon who "if he smells money, as great a coward as they say he is", will "venture to the gates of hell for it" is expected. Hum announces that he has contrived matters so that Raccoon shall make the discovery himself. Quadrant informs the others that he has drawn in both Trushoop and M'Snip. With his share of the treasures, Quadrant says, Trushoop" talks of building a chapel at his own expense and employing a score of priests to keep up a continual rotation of prayers for the repose of the souls of those poor fellows who buried it". As for M'Snip, he "intends to knock off business, go home to England and purchase a title".

Mr. Parchment prepared the papers which were duly enclosed in a letter to Mr. Hum, purporting to come from his sister in England. One of these papers that "looks as if it had been preserv'd in the temple of Apollo or in the tower of Babel" contains the "draught of the place where the treasure lies: together with the memorandum signed by all present at the time it was deposited". Quadrant thinks this droll enough and — we are in a comic opera — expresses his sentiments in a Song:

1) Mr. *Seilhamer*'s analysis of the plot (op. cit. v. I pp. 180—4) being so witty and clear, I availed myself of it except where I considered corrections and additions necessary.

Air I

I am a brisk young lively lass
In all the town theres none like you,
When you're on mischief bent sirs;
With pen and ink, one well can write,
What you do both invent sirs, etc.

Rattletrap, whom Quadrant found "poreing over the canto of Hudibras and Sydrophel in order to furnish himself with a set of hard words, which added to his knowledge in the mathematicks, will sufficiently gratify him for a modern conjurer", enters singing

Air II

The Bloom of May

Behold you my magic phiz,
How solemn and grave I look;
Here, here, my good friends, here is
My brass bound magical book, etc.

His idea is to have "a fifth person to act as a demi-devil or familiar spirit" and Hum proposes "an old artillery . . . a snug dry dog" of his acquaintance.

When Raccoon enters Hum steps out for a moment, dropping the papers. Raccoon picks them up, looks over them and crams them into his bosom. Hum returns lamenting the loss of his papers and declaring that the drawer must have picked his pocket. The poor servant is roughly handled and searched. At the beginning of this scene Washball, Trushoop and M'Snip enter. Finally Raccoon gives up the papers on condition that Hum lets him in for a share. Parchment pretends to know nothing of the papers, and declares that if they contain any scheme, plot, combination, rout, riot or unlawful assembly — in fine anything against his most sacred Majesty, George II etc. etc. — he'll at once to the Attorney General and lodge an information against every man in the company and hang every mother's son of them. Parchment is finally convinced and then wishes he had been in such a plot twenty years ago.

Hum pretends to have received a letter from his "loving sister-in-law in England (who is heir to the famous Capt. Blackbeard) inclosing sundry papers, such as plans, draughts and memorandums, of a great quantity of treasure, that was buried by the pirates". Parchment reads the particular account of the treasure:

"Imprimis, in golden candlesticks, chalises, and crucifixes; 30000 Portugal pieces; 20000 Spanish pistoles; 470000 pistereens: 73 bars of gold; a small box of diamonds; 60000 pieces of eight; and 150 pounds of weight of gold dust."

This remarkable instrument is signed by Edward Teach, *alias* Blackbeard, captain; Moses Brimstone, first lieutenant; Judas Guzzlefire, gunner, and Jeffery Eatdevil, cook.

"By my saul", cries M'Snip, "I'll away we all me dranken joorney-men and kick the shapboard oot a the wandow".

"I'll shave no more", exclaims Washball, — "no, not I-I'll keep my hands out of the suds".

"Dis will make me cut de figure in life", says Raccoon, "and appear in de world de proper importance; and den I'll do someting for my poor ting", *alias* his mistress Moll Placket.

The conspirators obtain two pistoles each from the dupes and the scene ends with a solo from Parchment:

Air III

How blessed has my time been.

Now let us join hand and unite in this cause;
Tis glorious gold, that shall gain us applause:
How blest now are we, with such treasure in store,
We'll clothe all the naked, and feed all the poor.
We'll clothe, etc.

In the second scene of the first act Trushoop finds himself locked out by his wife. The old reprobate, Raccoon, in the third carries a spit, pick-axe, and spade into Moll Placket's home and puts them under the bed. Moll calls him her "dear cooney" and he not only tells his "pet" and "dear ting" all about the treasure but promises her 500 a year for pin money when it is obtainable. Both have a song in this scene.

Raccoon:

Air IV

Yankee Doodle

O! how joyful shall I be
  When I get de money
I wil bring it all to dee;
  O! my diddling honey! etc.
(Exit, singing the chorus, Yankee Doodle, etc.)

Moll:

Air V

Shambuy

Tho' I hate the old wretsh, full as bad as Jack-Ketch
My necessities tell me to please him;
I will ogle and whine, till I make the gold mine:
For that's the best method to ease him, etc.

The fourth is a street scene where Hum, Rattletrap and Quadrant

agree to assemble their dupes at the town tavern. In the fifth M'Snip after turning his journeymen out of the shop sings wit a Scotch accent

Air VI

The bonny Broom

I'se cut out political claith,
To patch and mend the state;
My bodkin and my thamble beith,
Combine to make me great, etc.

Follows a love-scene between Lucy and Meanwell. Lucy tells her lover that her uncle Washball has ordered to discard him, and promised her a marriage portion of 10000 if she marries agreeably to his wishes. Of course this scene gives occasion to a duet.

Air VII

My fond Shepherds etc.

Meanwell

My dear Lucy! you ravish my heart,
I am blest with such language as this
To my arms then, oh; come, we'll ne'er part
And let's mutually seal with a kiss.

Lucy

Ten thousand sweet kisses I'd give,
O! be you but contented with me,
Then for you my dear Meanwell I'll live,
And as happy as constant I'll be.

As always in comic opera, Washball makes his appearance at the most inopportune moment and the love-scene ends like all such love-scenes-Meanwell is put out of the house.

The seventh scene discovers the humorists and dupes at the tavern discussing the details of their plan. In one point they all agree that "the greatest exertion of . . . courage will be necessary" as they "have to engage with principalities and powers of darkness, with invisibles and demons, more powerful than the united legions of the most invincible monarchs on earth". But they become quite merry in prospect of the treasure and do a good deal of drinking, singing and boasting.

M'Snip has:

Air VIII

Over the hills and far away.

This money makes the coward brave,
And freedom gives to ev'ry slave;
My gude brod-sword I'll soon display,
And drive those warlocks far away,

And drive those warlocks etc.
And drive those warlocks etc.
My gude brod-sword I'll soon display,
And drive those warlocks far away.

After "canoe" has been chosen as watchword, Trushoop sings:

Air IX

Chiling o Guirey

By shaint Patrick, dear honeys, no longer let's stay
But take laave together, and bundle away,
To the plashe under ground, where the treasure's expos'd
And bring that to light, which shall ne'er be disclosed;
And when we have got it, my jewels, o hone!
For keeping it snug, area let us alone,
W'ell sing whillalew, at the sight of the palf,
And as for the sharing, laave that to myself.
Sing laral lal, etc.

The act ends with a drinking song from Rattletrap:

Air X

The Jolly Toper

The merchant roams from clime to climes
Regardless of his pleasure;
To hardships and fatigue resigns,
When in pursuit of treasure.
And, a digging, etc. (they drink and fill.)

The second act opens with a broad, coarse scene that would be inadmissible now-a-days between Topinlift, the sailor, and Moll Placket, in which Topinlift sings: Air XI "No girl with Placket can compare" to the tune of Nancy Dawson. Shortly afterwards Raccoon comes for his spit, pick-axe and spade. Topinlift conceals himself under the bed where the implements were placed but to prevent Raccoon from going there Moll pretends that she is about to raise a familiar spirit, and the sailor makes his escape as a ghost, knocking Raccoon over as he rushes out. Raccoon when recovering from his shock thinks "he look like de sailor", finds his tools, and walks out with

Air XII

The lass of Patie's mill.

Oh! when I get de welt, dat's bury'd by de mill;
Insur'd long-life and helt, and pleasure at my will.
What store of gold I'll bring my lovely pet to dee,
Den none but my poor ting shall share de same wid me.

Moll, after his departure, adds some peculiar reflections of her own, partly in a monologue and partly in

Air XIII

Black joke and band so white

Sure gold is the fewel, that kindles the fire,
And serves for to fan up a woman's desire,
To a fumbling fool, that's decrepid and old, etc.

The next scene is the "Place of Action, near the Stone Bridge". Rattletrap, dressed in his magic *habit* when all are assembled "draws the magic circle and pronounces words of incantation": Diapaculum interravo, testiculum stravaganza. The digging proceeds under similiar incantations and astrological reflections of a most grotesque character; the convulsions of nature are rather unusual, and finally the ghost of the pirate appears and spits fire. Trushoop says the spook "looks like no slouch of a fellow"; Washball thoroughly frightened, prays *Mea culpa*, and Raccoon who now wishes he had lived a better life, asks him to pray in English saying "dese spirits don't understand de Latin". The ghost resists the search for the treasure but in vain, and when the chest is finally secured Rattletrap jubilantly breaks forth into

Air XIV

Tho' my art some dispise, I appear to your eyes,
For a proof of my magical knowledge
Th'o the wisdom of schools, damn our art and our tools,
We can laugh at the fools of the college.
Chorus: We can etc.

The second scene takes place in a room in Washball's house, where Lucy and Meanwell decide to elope. But though "the precious moments are swiftly passing" they find time to sing a duet

Air XV

Kitty the Nonpareille

Lucy: My throbbing heart must now give way
To love, to honor, and obey.
Lo! Hymen's torch is lighted.
Lo! Hymen's, etc.

My heart! my all! — I do resign,
O! Meanwell! — Meanwell! — I'll be thine,
In wedlock's band united!
In wedlock's, etc.

Meanwell: Of Venus' charms, let poets write!
Diana chaste, or, Juno bright!
Of Kitty, Doll, or, Susey!
Of Kitty, etc.

The charms of all, are center'd here,
In Lucy! — charming Lucy dear!
Haste! haste! my lovely Lucy!
Haste, etc.

The third scene is a street-scene in front of the collector's house and begins with a monologue of Washball which leaves no doubt as to his being "an avaricious old barber". It begins:

"I can't bear the toughts of dividing, not I . . . charity begins at home and he must be the graeatest fool on earth that cheats himself . . . I'll go and inform the collector; then I shall have one half to myself, the other will go to the king."

This he does in the fourth scene. The fifth opens in a room in Washball's house and discovers M'Snip, Trushoop and Raccoon, sitting on the chest, and old Gabriel, Washball's servant, standing by. When Washball enters with the collector, Hum takes the latter aside and tells him of the "scheme of diversion" whereupon the collector on some pretence retires. The chest is now opened and, of course, contains nothing but stones. The dupes look at one another confused, it dawning upon them that they have been fooled, and the "humorists" laugh and run off the stage. Poor Trushoop is the first to remember that he is the duped hero in a comic opera and he bewails his fate in

Air XVI

The Milking Pail. (To be sung slow and with an Irish accent.)

Arra what a fool was I; by my showl! I think I'll cry.
When I spake of all thish, it encreases my blish;
I will kill me bafare I die, etc.

But on the whole he takes it good naturedly and begins to enjoy the joke as much as the humorists.

The piece ought to end with the opening of the chest, but it cannot for Lucy and Meanwell have eloped and are to be forgiven by Washball. They receive his blessing after which he takes occasion to sing the doleful

Air XVII

Ah! who is me, poor Walley cry'd.

Ah! who is me, poor wretched I,
With broken heart and downcast eyes;
To ease my mind where shall I fly?
A prey to knaves poor Washball dies.
Let future generations take
Example by my dismal fall.
Nor gods of gold, nor idols make,
To shun the fate of poor Washball."

He is full of resignation, invites the dupes for dinner, tells old Gabriel to call in the neighbours, to bring his fiddle and play for a dance. He also requests Lucy and Meanwell to give them a song which they do with

Air XVIII

Jolly Bacchanalian.

Meanwell: Banish sorrow, welcome joy

. . . .

Banish care and be at rest,
Of a bad bargain make the best.
Banish care, etc.

Lucy: Room for joy, how blest am I

. . . .

Virgins all, example take;
Virtue love, for virtue's sake,
Constant be as turtle dove,
Let your theme be virtuous love.
Constant be, etc.

Enter Gabriel with his fiddle and the neighbors. They strike up a country dance called "Excuse me" and the whole ends with an epilogue in which Hum sings some popular refrains like: Down Derry Derry down, tantararara, tol de rol, lol de rol loddy — and in which all the characters, including Moll Placket and Topinlift make their final bow to the audience.

If Mr. *Seilhamer* claims the Disappointment to be "without merit as a dramatic composition" (op. cit. I, 184) I disagree with him. I fear the coarseness of the play prevented him from being just. No doubt but that the Disappointment contains scenes which would to-day be quite unfit for public performance but it must be added that this indecency is that of naive brutality and not of a morbid suggestiveness like in so many plays of our *Fin de siècle* decadents.

If these scenes would undergo a skillful operation, a performance of the Disappointment would prove that is does contain a good deal of merit as a dramatic composition. To-day the personal reflections would neither make a performance impossible, nor would they — as a species of published gossip — facilitate a success of the work. It would have to stand on its intrinsic merits.

The fundamental idea is excellent and well adapted to dramatic treatment. The characters are cleverly contrasted, and the different dialects, not being used to exaggeration, give a delightful flavor to the whole. The dialogue is exceedingly fluent, and the plot is well developed. It falls short only on account of the conventional *finale* of the play, which was caused by the preceding love-scenes between Lucy and Meanwell, and they too, conventional. The author possessed a surprisingly keen eye for what is effective on the stage. This combined with much natural wit and humor makes many scenes "irristibly comic", as even Mr. Seil-

hamer had to admit. Take, for instance, the scene in which the poor devil of waiter is accused of theft, abused and maltreated, the real culprit, that rascal of Raccoon, not making the slightest effort to interfere, but quietly and as if unconcerned waiting for the storm to pass. Here are unusual opportunities for a clever comedian!

But even this scene is surpassed in theatrical clairvoyance, brilliancy and wit by the one at the place of action. It is masterly with all its fantastic and burlesque drollery. It is within the limits of dramatic probability and worthy of the pen of famous playwrights. All in all, the Disappointment deserves more attention than has been paid to it, and the fate of the farce vividly recalls that of Otto *Niebergall*'s brilliant but also unduly neglected "Tatterich".

Turning to the Disappointment as a comic opera, we readily classify it as a ballad opera. Evidently the Beggar's Opera, then immensely enjoyed in the Colonies, was taken as a model. With this difference, however, that the American work is not overloaded with ballads, there being only eighteen of them in the opera. The introduction of Yankee Doodle is especially noteworthy, being probably the earliest reference to the tune in American literature, and liable to overthrow certain theories as to its history in the Colonies. That the airs have a right of dramatic existence cannot reasonably be maintained, but this ever has been and ever will be the weak point in ballad operas, Singspiele, vaudevilles and the like. The attempts at ensembles and choruses are exceedingly few and feeble. To improvise or to write "accompaniments" for the "Disappointment" cannot have been a very interesting task and we hardly regret not to know the name of the musician whose duty it was to do so.

Thirty years after the first, a second edition of the opera, protected by copyright, appeared at Philadelphia under the title:

> "The Disappointment, or, the Force of Credulity. A new comic opera in three acts. By Andrew *Barton*, Esq. Second Edition, revised and corrected with large additions by the Author. [verses.]
>
> Philadelphia. Printed for and sold by Francis Shallus, No. 40, Vinestreet. 1796" [1]).

The preface and prologue show but unimportant alterations, whereas the expansion of the opera into three acts called for considerable changes. It is hardly necessary to dwell on them in detail. A rapid survey will be sufficient.

In the first place the dramatis personae have increased. Instead of four dupes we notice five, M'Snip having been superseded by "Buckram,

1) 12°. 94 p. Boston Public Library; Brown Univ.; Mass. Hist. Soc., New York Public Library; Pennsylvania Hist. Soc.; British Museum etc.

a Taylor" and "Trowell a Plaisterer", "Perrance, Servant to Trushoop" is also new. Furthermore we make the acquaintance of "Mrs. Trowell, Wife to Trowell" and Dolly, Servant to Mrs. Trushoop".

The first scene opens like in the edition of 1767, but the dialogue is now preceded by a drinking song of Parchment:

Song I

Come now my boys, lets jovial be,
The cash we'll soon disclose;
And spurn at sneaking poverty,
Tho' Gorgons dire! oppose.

In the middle of the scene Trushoop now addresses Washball with a very lengthy

Song IV

You seem in a flutter
And pray what's the matter, etc.

We further notice that all allusions to the government in Parchment's monologue have been revised. Instead of "His most sacred Majesty, George the Second" we now read "illustrious President of the United States". In the third scene we witness Mrs. Trushoop's efforts to starve her husband into fidelity. Then follows the burlesque and coarse meeting between Moll Placket, Topinlift and Raccoon. In the fifth scene Mrs. Trushoop repents her treatment of Mr. Trushoop and endeavours to reconcile him by ordering Dolly to

"take the two market baskets, and go down into the cellar, and fetch up every thing there for master to eat and drink".

In the following scene Dolly and Ferrance, as servants probably will do in all eternity, laugh at their master and mistress, and the scene ends in harmony between Mr. and Mrs. Trushoop.

The second act opens and discovers Mrs. Trowell at work in her parlor Mrs. Trushoop enters and we soon become familiar with her family troubles: that Mr. Trushoop has become a Free Mason, that he spends more time at the Lodge than at home, that she revenges herself by almost starving him to death, and that "he ought to be sent to the Bastille and Burttong-bay in the bargain". The moment she is at the height of her rage Mrs. Trowell mentions the "mistery" and how she "wheedled, coaxed, fonded, hugg'd, squeez'd, caress'd and kiss'd her husband" till she got the whole secret of the buried treasure out of him. The change she overcomes Mrs. Trushoop's sentiments for her now "dare Trushoop" is highly comical and she hastens away to "make it up with him".

What was the seventh scene of the first act in the edition of 1767

now follows with slight alterations as the second of the second act and the play proceedes on the same lines as in the original until the "Place of action" is reached, which has become the opening scene of the third act. The last scenes have remained intact as far as the plot is concerned. Finally, instead of an ensemble-epilogue, we notice one in form of a monologue without being told by whom it shall be spoken. It "shews" the moral lessons contained in the opera and ends rather proudly thus:

Condemn or not-we satisfaction feel,
In thinking, we have caus'd a reformation,
Amongst the dupes of this our congregation.

Owing to the expansion of the play, of course, the numerical order of the "Songs", as they are now called, has not remained the same. If I further remark that the names of the tunes have been dropped, that the language, is less coarse, that the changes in literary taste, political and social conditions between 1767 and 1796 were taken into consideration, I believe to have mentioned all that is necessary to observe the difference between the two editions. If the author felt satisfied with his revision, not so the historian. Had the Disappointment in its original form been considered unfit for the stage on account of its personal reflections, it became impossible for performance in 1796 for very much stronger reasons: the expansion and revision weakened the plot, diluted the witty dialogue, and robbed the "opera" of is genuine and forceful, though brutal, spontaneity.

So far the Disappointment calls not for much critical acumen. However the opera comes in for a full share of the mystery that surrounds the beginnings of art in the United States. We need but take an interest in the person of Andrew *Barton*, Esq. to be confronted with a threatening question mark.

"Evidently" says Mr. *Seilhamer*, "the name of Andrew Barton, Esq., on the title page is an assumed one, and in the Ridgway Library[1] copy the name of Colonel Thomas *Forrest*, of Germantown, is written in ink as the author"[2]. A startling statement; the more so as it is not at all self-evident why the not very uncommon name of Barton should be a pseudonym: Had Mr. Seilhamer written "because" instead of "and" he would, at least, not have dismissed his readers without a reason for his theory. As the statement stands his "evidently" appears merely to be an argument *a posteriori*. The fact is that Mr. Seilhamer like Messrs. *Durang*, *Ford*, *Tyler* and other historians based the theory more or less on a few

1) A branch of the Library Company of Philadelphia.
2) Op. cit. I, 178.

delightful passages in *Watson*'s "Annals of Philadelphia". Had they informed us that they failed to find the name of Andrew Barton either in the Barton genealogies or in the city directories of Philadelphia and New York published before 1797 and that "in most of the English chronicles under the year 1511" the story is to be found of how Lord Charles Howard captured Sir Andrew Barton, "a Scotish rover on the sea" — we would be prone to abide by their decision [1]). Under the circumstances, however, a reexamination of their mutual source is advisable.

Mr. *Watson* had this to say [2]):

"Colonel Thomas *Forrest*, who died in 1828, at the age of 83 had been in his early days a youth of much frolic and fun, always well disposed to give time and application of toward a joke. He found much to amuse himself in the credulity of some of the German families. I have heard him relate some of his anecdotes of the prestigious kind with much humour. When he was about 21 years of age, a tailor who was measuring him for a suit of clothes, happened to say, "Ah, Thomas, if you and I could only find some of the money of the sea robbers (the pirates), we might drive our coach for life!" The sincerity and simplicity with which he uttered this, caught the attention of young Forrest, and when he went home he began to devise some scheme to be amused with his credulity and superstition. There was a prevailing belief that the pirates had hidden many sums of money and much of treasure about the banks of the Delaware. Forrest got an old parchment, on which he wrote the dying statement of John Hendricks, executed at Tyburn for piracy, in which he stated that he had deposited a chest and pot of money at Cooper's Point in the Jerseys. This parchment he smoked and gave it the appearance of antiquity; and calling on his German tailor, he told him he had found it among his father's papers, who had got it in England from the prisoner, whom he visited in prison. This he showed to the tailor as a precious paper which he could by no means lend out his hands. This operated the desired effect.

Soon after the tailor called on Forrest with one Ambruster, a printer, whom he introduced as capable of "printing any spirit out of hell", by his knowledge of the black art. He asked to show him the parchment; he was delighted with it, and confidently said he could conjure Hendricks to give up the money. A time was appointed to meet in an upper room of a public house in Philadelphia, by night, and the innkeeper was let into the secret by Forrest. By the night appointed, they had prepared a closet, a communication with a room above their sitting room, so as to lower down by a pulley, the invoked ghost, who was represented by a young man entirely sewed up in a close white dress on which were printed black-eyed sockets, mouth, and bare ribs with dashes of black between them, the outside and inside of the legs and thighs blackened, so as to make white bones conspicuous there. About twelve persons met in all, seated around a table. Ambruster shofled and dealt out cards, on which were inscribed the names of the new Testament saints, telling them he should bring Hendricks to encompass the table, visible or invisible he could not tell. At the words "John Hendricks, du verfluchter, cum heraus", the pulley was heard to reel, the closet door to fly open, and John Hendricks with ghastly appearance to stand forth. The

1) See the splendid ballad of Sir Andrew Barton in "A select collection of English songs", London, 1783.

2) Op. cit. v. I, pp. 268—70.

whole were dismayed and fled, save Forrest, the brave. After this, Ambruster on whom they all depended, declared that he had by spells got permission to take up the money. A day was therefore appointed to visit the Jersey shore and to dig there by night. The parchment said it lay there between two great stones. Forrest, therefore, prepared two black men to be entirely naked except white petticoat breeches, and these were to jump each on the stone whenever they came to the pot, which had been previously put there. These frightened off the company for a little. When they next essayed they were assailed by cats tied two and two, to whose tails were spiral papers of gunpowder, which illuminated and whizzed, while the cats whawled. The pot was at length got up, and brought in great triumph to Philadelphia wharf: but oh, sad disaster! while helping it out of the boat, Forrest, who managed it, and was handing it up to the tailor, trod upon the gunnel and filled the boat, and holding on to the pot dragged the tailor into the river — it was lost! For years afterwards they reproached Forrest for that loss, and declared he had got the chest himself and was enriched thereby. He favored the conceit, until at last they actually sued him on a writ of treasure trove; but their lawyer was persuaded to give it up as idle. Some years afterwards Mr. Forrest wrote a very humorous play (which I have seen printed)[1]), which contained many incidents of this kind of superstition. It gave such offence to the parties represented, that it could not be exhibited on the stage. I remember some lines in it, for it had much of broken English and German English verses, to wit:

"My dearest wife, in all my life
Ich neber was so frighten'd,
De spirit come and I did run,
'Twas juste like tunder mit lightning."

A pretty story, but does it go to prove the authorship of Colonel Thomas Forrest or De Forest, as he is sometimes called, of the "Disappointment"? [2])

If the Colonel wrote the libretto, so full of personal reflections as to be unfit for the stage, why should its plot differ so widely from Mr. Watson's anecdote, particularly as the incidents of the latter would lend themselves easily and without many alterations, even as to the name of the pirate, for the plot of a farce? Then again, Mr. Watson says that Thomas Forrest fooled the tailor "when he was about 21 years of age" and that he wrote the play "*some* years afterwards". How is this? The Colonel died in 1828 at the age of 83. Consequently he was born in 1745. Adding to this date 21 years we gain the year 1766. The Disappointment was *published* (!!) only one year later, in April 1767. — I confess, a strange contradiction! But this is not all, says Mr. Watson: "I remember some lines.

"My dearest wife, in all my life
Ich neber was so frighten'd,
De spirit come and I did run,
"Twas juste like tunder mit lightning."

---

1) A copy is now in the Athenaeum, called "The Disappointment, or Force of Credulity, 2d edition, 1796". (This is Watson's Footnote.)

2) I lay no stress on the suspicious footnote: the second edition is mentioned but not the first!

He must have had a peculiar memory, for *these lines appear in neither edition of the Disappointment.*

The inference is plain. It would be incompatible with historical reasoning to accept Forrest's traditional authorship unchallenged. But Mr. Seilhamer claims that "in the Ridgway Library copy the name of Colonel Thomas Forrest, of Germantown, is written in ink as the author". This is a fact. We indeed read, following the verses on the title page, the ink memorandum "by Col. Thomas Forrest of Germantown".

As this gentleman became a colonel in the later part of the War for Independence, the memorandum cannot have been added until, let us say, about 1779, — twelve years after the book was published. It might just as well have been added many years later, perhaps by somebody who read Watson's Annals! Furthermore, is it not strange that, though a second edition of the opera appeared after thirty years, no other and more convincing allusions to Forrest's authorship should have been preserved not to mention the fact that this gentleman did not himself come forward with such a claim when secrecy was no longer a virtue?

But let us examine the Ridgway copy more closely! It is full of manuscript corrections and additions, such as only the author himself can have made. Now the handwriting of these corrections differs from that of the memorandum on the title page. Consequently it was not Thomas Forrest who attributed the book to himself in afteryears, and therefore the ink memorandum is by no means authoritative. Finally, how if the half faded sign, in form of an S, and following this ink memorandum, should really have been a question mark, as it looked to me when I examined the copy Mr. Seilhamer mentions?

If this historian ends his chapter on the "Disappointment" with the words: "there is no reason to doubt, . . . that the author was Colonel Forrest" we are obliged to contradict him. It seems to me as if there be reasons enough to doubt that gentleman's authorship. In fact, Thomas Forrest is not the only competitor for the possible pseudonym of Andrew Barton, Esq. and Mr. Seilhamer, like others, though being predisposed in favor of the Colonel, was cautious enough to mention that "by some (who?) the authorship of the opera was attributed to *Joseph Leacock*, who was a jeweller and a silversmith in Philadelphia at the time, and by others to *John Leacock*, "who became Coroner after the Revolution".

We may dispose of Joseph, by saying that he seems to have been among the dead when in 1796 the second edition of the Disappointment, revised and corrected by the author, was issued. On the other hand, Coroner John Leacock figures in the Philadelphia directories even later.

If Andrew Barton, Esq. is to be considered a pseudonym, it seems to me that John Leacock, claimed also (by Mr. Hildeburn) to have

written the tragi-comedy of "The Fall of British Tyranny", should not be cast aside so cheerfully in favor of Thomas Forrest. However, the simplest and most satisfactory theory will be to attribute the Disappointment to the pen of one Andrew Barton, Esq., until this name has *convincingly* been proved to be a pseudonym.

1780—1790.

1781: The Temple of Minerva. 1782: The Blockheads. 1787: May Day in Town. 1790: The Reconciliation.

After the publication of the Disappointment in 1767 we do not come across American operas until the war for Independence drew to its end[1]. In my monograph on Francis Hopkinson[2] I described at some length his Temple of Minerva performed in 1781, and it is hardly necessary to repeat here the history of this curious "Oratorial entertainment" as the newspapers called it. It was a political, allegorical, operatic sketch in two scenes, in which the Genius of America, the Genius of France, the Highpriest of Minerva, and the Goddess herself unite in saying, and singing pleasant things of the French-American alliance. I also stated that it ended with the usual glorification of George Washington, that Hopkinson's music is not extant, and that the Temple of Minerva made part of a concert given on the 11th of December 1781 by the minister of France in honor of "his excellency general Washington and his lady, the lady of general Greene, and a very polite circle of gentlemen and ladies".

In the following year a mysterious work left the press, entitled:

"The Blockheads, or, Fortunate Contractor. An opera in two acts. As it was performed at New York.
New York printed. London, reprinted for S. Kearsley, 1782."

I have not seen the libretto and can only say that Mr. Wegelin[3] attributes it to the pen of Mrs. Mercy Warren, the author of two other political plays. The Blockheads are said to have been written as a counterfarce to General Burgoyne's Blockade of Boston, performed by his military Thespians in January 1776 at Boston[4].

Somewhat firmer ground is gained with Royall Tyler's "May Day in Town, or New York in an Uproar". This

1) In 1778 was published at Philadelphia the comic opera of "The Political Duenna", but as this piece was not written by an American, it is unnecessary to describe it.

2) Extracts were published in Sammelbände V, p. 119—154. The book itself is now in the hands of the printer.

3) Oscar Wegelin: Early American Plays, 1714—1830. Dunlap Society publications. New series. No. 10. New York, 1900.

4) Seilhamer, op. cit. II, 20.

"comic opera in 2 acts, (never performed) written by the author of'the Contrast' . . . The Music compiled from the most eminent Masters. With an Overture and Accompaniments.

The Songs of the Opera to be sold on the Evening of Performance."

was advertised in the New York Daily Advertiser, May 17, 1787 for performance on the following evening. It was given for the benefit of the much admired actor Thomas Wignell who in 1793 with Alexander Reinagle became manager of the "New Theatre" at Philadelphia. The opera seems not to have been received favorably for only one performance is on record. Mr. Seilhamer (II, 215) ably calls it "a skit on what has lasted in New York to our day the much dreaded May-movings". By whom the music was compiled from the most eminent masters I have been unable to ascertain.

A very much more pretentious opera was Peter Markoes "Reconciliation". The libretto was advertised as "this day . . . published" in the Federal Gazette, Philadelphia on May 24, 1790. The title reads:

"The *Reconciliation*; or the Triumph of Nature. A comic opera, in two acts by Peter Markoe. [verses.]

Philadelphia: Printed and sold by Prichard & Hall, in Market Street between Front and Second streets, MDCCXC." 1)

As was the case with Andrew Barton's Disappointment, Peter Markoe's 2) opera was accepted by the manager of the American Company but not performed. Of this the author informed us with some bitterness in the dedication.

"To his Excellency Thomas Mifflin, Esq., President of the State of Pennsylvanian; and to the Honorable Thomas M'Kean, Esq., Chief Justice of the said State; this *Comic Opera* approved of by them in their official Capacity according to Law; but withdrawn from the Managers of the Theatre, after it had remained in their hands more than four Months; is . . . inscribed . . ."

The author also relieved us of the necessity of investigating the source of his plot. He remarks in the preface:

A revisal and correction of "Erastus", literally translated by a native of Germany, lately arrived in Pennsylvania, gave rise to the following piece. The happy simplicity of the German original, written in one act by the celebrated Gesner, [sic] suggested an enlargement of the plan. A new character is added, songs are introduced, and the dialogue so modelled, as to be rendered (it is presumed) pleasing to an American ear. Those, who understand the German and the English languages will, on comparing the two pieces, readily perceive the difference between them . . ."

1) 8vo.; pp. III ded.; V—VI pref.; VIII Dram. pers.; 9—48. Text. Brown Univ.; Library of Congress; Library Company of Philadelphia.

Though this task of comparison would be simple, I prefer to avail myself of the "impartial review" of Markoe's[1]) libretto, as it appeared in the Universal Asylum, Philadelphia, July 1790 (pp. 46—47). Being practically the earliest critical analysis of an American opera, a literal quotation cannot fail to arouse some interest. It reads:

"*The Reconciliation:* or the Triumph of Nature: a comic opera', in two Acts. By Peter Markoe. Published in Philadelphia.

This little performance is founded on Erastus, a dramatic piece in one act, written by Gessner. The plan is said to be enlarged, so as to differ considerably from the German production. The plot is perfectly simple. Wilson by marrying Amelia has displeased his father. Neglected by him, and forsaken by his friends, he retired from the world, into an obscure retreat, with his wife and son, a man and maid-servant. Here they remained twelve years struggling with all the evils of poverty, but supporting themselves under their afflictions with the consciousness of innocence. Old Wilson, during a violent illness, became sensible of his unjust and cruel treatment of his children, and determined to find them out. While passing over the mountains, with this intent he is met by honest Simon, Wilson's servant, who, not knowing him, obliges him to deliver him half of his money, conceiving it more consistent with justice to rob a man of superfluous wealth, than to suffer a family to starve. The money he offers to Wilson, and tells him that he received it for him from an unknown friend. But the incoherence of his tale leads Wilson to suspect the truth of it and he at length makes a confession of the robbery. Wilson convinces him of the iniquity of his conduct, and obliges him to set out to find the man whom he has robbed, and to restore the money to him. As he is preparing to do this old Wilson enters to enquire the road, and upon seeing Simon is much alarmed. But his fears are soon removed by Wilson's assurances. By means of a letter the old man drops from his pocket, Simon discovers him to be his master's father; a reconciliation takes place, and all parties are happy.

Such a story appears calculated for the pathetic, rather than the humorous. Accordingly we find the former abounding, and the latter very scantily dispersed. The sentiments are in general fine. The moral inculcated throughout the whole is, a confidence in the ways of Providence, and an adherence to probity and rectitude.

The characters are uniformly supported. Wilson is an amiable virtuous man, who in the midst of his afflictions and concern for his wife and child, and all the distresses which have been heaped upon him, suffers not his integrity to be lessened. Amelia is an admirable pattern of conjugal affection, and firm reliance upon the justice of Heaven. This gives to her, in the greatest misfortunes, a tranquility of soul, with which she endeavours to inspire her husband; nor are her attempts fruitless. Their son William, unconnected with the world, talks with the most childish simplicity, at the same time manifesting a virtuous charitable disposition. Simon is a faithful, affectionate servant, who prefers the service of his old master, to a more profitable place, and retires with him into the mountains. He is made sometimes to utter sentiments which seem superior to the station in which he is placed. Debby is an honest, plain woman. She and her Simon have some little quarrels, but all matters

1) Peter Markoe was born in Santa Cruz (St. Croix) in 1735 and died at Philadelphia in 1792. He was educated at Trinity College, Dublin; read law in London and settled in Philadelphia in 1783. His "Miscellaneous Poems" were printed in 1787.

are at last composed between them. — Old Wilson manifests sincere contrition for his harsh conduct towards his son.

The songs are in general good. Some of them appear to us to possess real excellence; particularly the 2d, 3d, 6th and 7th. What effect this piece would have upon the stage we cannot say. It appears to us, however, that the want of humour, of variety in the dialogue, and the length of some of the soliloquies, render it less fit for the stage than for the closet."

There is no occasion to disagree with the *confrère* of olden times except where he touches the musical side of the Reconciliation. If the impartial reviewer attributes real excellence to the songs mentioned —, *de gustibus non est disputandam.* For instance Wilson sings:

Air II

Tune, The Birks of Indermay.

Why sleeps the thunder in the skies,
When guilty men to grandeur rise? —
Or why should innocence bewail
Distress, in bleak misfortune's vale?
Just are the dark decrees of heaven,
Since short the date to either given,
Vice earns unnecessary dread and shame,
While endless joys are virtue's claim.

These may be good ethics but they are poor musical lyrics. Such stilted poetry may do in the philosophical abortions of Wagnerian epigones but certainly not in comic ballad operas. Especially not if they be fashioned after those of the older type, that is in such in which the songs are sung to popular tunes. Of the seven "airs" used as solos or duets and which precede the finale the first is the least objectionable from the standpoint of ballad opera, though certainly not from that of poetry. It runs thus to the tune of "My Jockey is the blythest lad":

How happy once were Debby's days!
Ah! days of sweet content!
The hearth rejoic'd her with its blaze
The jack alertly went.
Since Simon leaves his love to weep
No comfort can she know;
The jack eternally may sleep;
And Debby's cake is dough, etc.

Still it cannot be denied that Peter Markoe possessed a faint conception of operatic effect. He concludes his opera after the reconciliation has taken place with what we may call a feeble attempt at a finale:

Duet.

Tune, Guardian Angels, etc.

Wilson.

Nature! to thy throne thus bending
Hear a son —

Amelia.

A daughter too!

Both.

Grief no more our bosoms rending,
Brighter prospects now we view.

Wilson.

Let him, Heaven! thy favours share

Amelia.

Make him thy peculiar care!

Both.

And in Death's awful hour
On him the blessings pour,
Who thus preserves a faithful pair.

William.

Tune, The Babes in the Wood.
Dear Grand-papa! indeed, indeed!
I love you passing well.
To you with joy I'll sing and read,
And pretty stories tell.
I mean to copy all your ways,
Instructed by mama;
That wond'ring crouds the youth may praise
Who loves his Grand-papa.

Deborah.

Tune, Good morning to your Night-cap.
If she may be so bold, Sir,
Poor Dobby takes upon her,
Although you are not old, Sir,
To tend and nurse your honor
With happy art I'll play my part,
With soup and sago cheer your heart;
For you I'll pray,
And bid each day
Good morning to your night-cap.

Simon.

Tune, the same as the last.

Since now our cares are over
I sue for Debby's favour;
No more I'll play the rover
But stick to her for ever.
To you — and you
My thanks are due;
Your worship claims my service too.
For you I'll pray,
And bid each day,
Good morning to your night-cap.

Wilson, senior.

Tune, How happy a life does a miller possess.

Affection! continue to warm ev'ry breast;
Henceforth I shall hail thee the welcome guest.
To nature if just, we most evils defy;
It charms us on earth and conducts to the sky.
If found of our friends and our kindred we prove.
Our country may safely depend on our love.
Then may true affection each bosom possess!
'Tis the parent of union! the source of success!

Chorus.

If fond of our friends and kindred we prove, etc.

Evidently Peter Markoe's libretto was considered quite an achievement in some quarters for not only did the Universal Asylum review the opera "impartially" but it published in June 1790 in addition to the words of two airs both words and music of Air VI to the tune of "In Infamy" (Wilson. Act II, Scene 5). This interest taken by the editor in Peter Markoe should be appreciated as it enables us to submit at last, if nothing better, at least an excerpt from the operatic literature of the United States during the eighteenth century [1]). It is the following:

Air in the Reconciliation; A Comic Opera, by Peter *Markoe.*

Truth from thy ra - diant throne look down On man's be - wil - der'd

1) To avoid confusion. I remark that the 'Reconsaliation' (sic). The Words by a Gentleman of Philadelphia. Music by X. J. Gehot, in the first number of Young's Vocal and Instrumental Miscellany has nothing to do with the opera as performed. Gehot, the violinist, member of the "opera house, Hanover square", London, did not come to the United States before 1792 and the collection mentioned was published in 1793.

race; Teach us how-e'er mis-for-tune frown, That want is

no dis-gra-ce That want is no dis-grace.

Teach us since guilt a-lone is woe, To smile at weak dis-

tress. The Pow'r who man af-flict, be-low, is prompt a-

bove to bless, is prompt a-bove to bless.

1793—1794.

1793: Capocchio and Dorinna; Needs must; Old woman of eighty three; 1794 Tammany.

Until the last decade of the eighteenth century Hallam and Henry's "American Company" controlled theatrical matters entirely in our country. Being without serious competitors this company deteriorated about

1790. Finally it was dissolved. This dissolution marked a new era in our theatrical life. A rivalry sprang up between Hallam and Henry and on the other hand Thomas Wignell and Alexander Reinagle to import English actors and singers of high standing. Henry reorganised his company under the name of the "Old American Company" with headquarters at New York; Wignell and Reinagle selected Philadelphia where they built the Chesnut street Theatre 1793, for many years the wonder of the United States. Though the two companies were about equally matched as to histrionic and musical talent, they differed in one respect. Without neglecting opera the Old American Company took more to drama, whereas Wignell and Reinagle decided to lay stress on opera. This rivalry of the two companies filled our operatic life with new blood. By far the majority of popular English operas received a hearing in our country and often in a manner as to command respect.

The weak spot in the performances of former years had been the orchestra. Here, too a remarkable change took place after the conclusion of the War for Independence. To the many adventurous persons who flocked to the new born United States musicians contributed a proportionate percentage. Though these musical emigrants did not, as a rule, represent the highest order of their profession, yet quite a few, like Alexander Reinagle, William Brown, Benjamin Carr, Raynor Taylor, James Hewitt and others were able men. Furthermore when the revolutions in France and the West Indies broke out, the number of skilful musicians was increased by many who sought refuge in the United States. They added to the English and German a distinctly French element, represented by such artists like Gehot and Victor Pelissier. Was this influx of musical talent due mostly to political causes, the mentioned progress in theatrical matters contributed towards the improvement of our orchestras as the managers of the rival companies took pains to enlarge and improve their "bands". Ready to pay good salaries they had little difficulty in securing musicians who, with justifiable pride, would advertise upon their arrival in the New world that they had played, for instance, under Haydn.

As a matter of course all this had its effect on the literature of American opera. Musicians, even the meanest, will insist on reaching for the laurels of composers, and whether the managers needed new accompaniments to older works or new settings to accepted operatic novelties, they could now count upon their own forces to supply the demand. For a while the activity in these spheres of "Kapellmeister Musik" assumed, relatively speaking, formidable proportions until suddenly checked by various obstacles.

For the years 1791 to 1793 I am not aware of any work to be called

an American opera as defined in the introduction. True, Raynor Taylor [1]) advertised for performance at Annapolis on January 20, 1793 [2]) his:

"Mock Italian Opera, called *Capocchio and Dorinna* . . . Dressed in Character . . . Consisting of Recitative, Airs and Duets . . . the whole of the music original and composed by Mr. Taylor."

but this vaudeville-parody like his

"comic burletta never performed, called *Old Woman of eighty* three"

announced for performance ibidem on February 28, cannot be considered as operas. The nearest approach to this kind of entertainment in 1793 was a musical trifle, called "Needs must, or the Ballad Singers". It had its first performance at New York on December 23d and served as a vehicle for the reapperance of the popular Mrs. Pownall who, having broken her leg during the first few weeks of the season and when she again came before the public, was still on crutches [4]). For "Needs Must" Mrs. Anne Julia Hatton, a sister of Mrs. Siddons, and wife of Ww. Hatton, a musical instrument maker at New York, furnished the plot which was slight and wrote one of the songs. The whole of the dialogue was the work of Mrs. Pownall. The only example of the songs in Needs Must that has come down to us is the following:

To her enraptured fancy flies
Whose image fills the heart;

---

1) Taylor, Raynor, born [1747] in England, died at Philadelphia, Aug. 17, 1825 — According to John R. Parker (Musical Biography, Boston, 1825, pp. 179—180) Taylor entered at an early age, the king's singing school as one of the boys of the Chapel Royal. After leaving the school, he was for many years established at Chilmesford, Essex county, as organist and teacher. From there he was called to be the composer and director of the music to the Sadler Wells Theatre. Taylor was a ballad composer of standing before he, in Oct. 1792, appeared in Baltimore as "Music Professor, Organist and Teacher of Music in general, lately arrived from London". He was appointed in the same year organist at St. Anne's in Annapolis, but receiving no fixed salary he preferred to settle in Philadelphia. Here he was for many years organist at St. Peter's and, in 1820, influential in founding the Musical Fund Society. His compositions are numerous, and mostly of a secular character. As a speciality he cultivated burlesque olios or "extravaganzas" which came dangerously near being music hall skits. He strikingly illustrates the fact that the American public of the 18th century was not horrified by secular tendencies in an organist, outside of the church walls. Besides Taylor it was B. Carr and Alexander Reinagle who worked most for the progress of music at Philadelphia about 1800. He was famous for his improvisations. His more important works were never published.

2) Maryland Gazette, January 14, 1793.

3) Maryland Gazette Feb. 21.

4) Mrs. Pownall, who arrived in the United States during the winter of 1793—4. was identical with the celebrated Mrs. Wrighten. Comp. Seilhamer, v. III; for the remarks on Needs Must, see this author or his source Dunlap's History of the American Theatre.

Swells on the beam of her dear eyes
Whose smiles ecstatic joy impart, etc.

More important as an attempt at opera was Mrs. Hatton's "Tammany, or the Indian Chief[1]). A serious opera," the music composed by James Hewitt"[2]) and first performed at the John Street Theatre, New York on March 3, 1794. The performance was thus advertised in the New York Daily Advertiser for the same day:

"This evening . . . An opera (a new piece) never before performed written by a lady of this city, called *Tammany*, or the Indian Chief.

The Prologue by Mr. Hodgkinson
The Epilogue by Mr. Martin.

The overture and accompaniments composed by Mr. Hewitt with new scenery, dresses and decorations"[3]).

In Act 3rd a Procession, by the Company. And an Italian Dance, by Messrs. Durang and Miller."

Soon after her arrival at New York during the winter of 1793—94 Mrs. Hatton began to wield her pen as the bard of American Democracy. Party spirits ran high in those years, the Federalists and Anti-Federalists opposing each other with equal fervor as the Republicans and Democrats of to-day. Mrs. Hatton catered to the Anti-Federalists whose "platform" among other political issues strongly favored the French revolution. The Tammany Society, then almost as powerful as it is now, belonged to the same party. Under these circumstances Mrs. Hatton could easily win the far reaching protection of the society for an opera based on the legend of its patron. She hesitated not to do so, and, as a matter of course, the opera was praised by the Anti-Federalists and condemned by their political opponents. For instance, when the work was

1) Comp. Wegelin op. cit.

2) Hewitt, James, violinist, composer, music publisher. — Came to New York in 1792 with Gehot, Bergman, Young and Philips as "Professors of music, from the operahouse, Hanoversquare, and professional concerts under the direction of Haydn, Pleyel, etc. London". Hewitt managed excellent "Subscription Concerts" at New York during the following year and was very active as virtuoso and "leader of the band" of the Old Americans. He held an undisputed position as leading musician of New York, and his social standing was excellent. In 1797 or late in 1796 he seems to have purchased the New York branch of B. Carr's Musical Repository. Though he can be traced back to 1794 as publisher it was not until 1798 that he became important in that capacity. Hewitt's carreer extends far into the 19th century. Quite a number of his compositions are extant, scattered in our libraries, though mostly his less important works.

3) The new scenery was painted by Charles Ciceri and to use the words of Dunlap "they were gaudy and unnatural, but had a brilliancy of colouring, red and yellow being abundant".

revived in the following year, the critic of the New York Magazine indignantly queried on March 13th:

"Why is that wretched thing Tammany again brought forward? Messrs. Hallam and Henry, we are told, used to excuse themselves for getting it up, by saying that is was sent them by the Tammany Society, and that they were afraid of disobliging so respectable a body of critics, who, having appointed a committee to report on the merits of this piece, had determined it to be one of the finest things of its kind ever seen."

The opera actually seem to have been received with "unbounded applause" on the first night, but even the report of this success in the Daily Advertiser did not pass unchallenged, and William Dunlap, he too a Federalist, with evident satisfaction quotes in his History of the American Theatre several sarcastic communications to that paper. He calls Tammany "literally a melange of bombast" and finally remarks:

"... a more severe and well written communication takes notice of the *ruse* made use of to collect an audience for the support of the piece by circulating a report that a party had been made up to hiss it; and goes on to describe the audience assembled as made upon "the poorer class of mechanics and clerks" and of bankrupts who ought to be content with the mischief they had already done, and who might be much better employed than in disturbing a theatre."

The disturbance alluded to was an attack upon James Hewitt, the leader in the orchestra, for not being ready with a popular air when called upon."

From all this it might be seen that Tammany was not treated with indifference. However the interest did not last, as is the case with most plays applauded for reasons not artistic. The opera enjoyed three performances at New York and two at Philadelphia in 1794, one upon its revival at New York in 1795, and one at Boston in 1796 where the eminent singer and actor John Hodgkinson selected it for his benefit performance [1]).

It would be an easy task for us later-day critics, not hampered by political jealousies of yore, to disclose the real merits of the case by an examination of the book and the music. But neither seems to have been published. Only "books with the words of the songs" were "sold at the doors" at the second and third performances [2]), and nothing appears to have become of the

"Proposals for printing by Subscription, the Overture with the Songs, Chorus's, etc. etc. to Tammany as composed and adapted to the Pianoforte by Mr. Hewitt.

---

1) Comp. the lists of productions for these years in Seilhamer.

2) Comp. Daily Advertiser for March 5 and 7. On March 5 the public was also "respectfully acquainted that two of the Songs will be omitted as unnecessary to the conduct or interest of the piece".

The price to subscribers 12s. each copy, 4s. to be paid at the time of subscribing, and one dollar on delivery of the book, to non-subscribers it will be two dollars. Subscriptions received by James Harrison, No. 108 Maiden-lane"[1]).

By reading the prologue, the cast, and

"The Songs of Tammany, or the Indian Chief. A Serious Opera. By Ann Julia Hatton. To be had at the Printing Office of John Harrison No. 3 Peck Slip and of Mr. Faulkner at the Box Office of the Theatre (Price One Shilling) 1794"[2]).

we may, at least, gain a vague idea of the plot,

The prologue was written by a young poet, named Richard Bingham Davis and published in a volume of his poems at New York in 1807. It reads in part as follows:

"Secure the Indian roved his native soil,
Secure enjoy'd the produce of his toil,
Nor knew, nor feared a haughty master's pow'r
To force his labors, or his gains devour.
And when the slaves of Europe here unfurl'd
The bloody standard of their servile world,
When heaven, to curse them more, first deign'd to bless
Their base attempts with undeserved success,
He knew the sweets of liberty to prize,
And lost on earth he sought her in the skies;
Scorned life divested of its noblest good,
And seal'd the cause of freedom with his blood."

Manifestly the historically correct but poetically absurd lines present the plot in an ethno-ethical nutshell. After this prelude came the fugue with the following subjects:

Tammany	Mr. Hodgkinson
Columbus	Mr. Hallam
Perez	Mr. King
Ferfinand	Mr. Martin
Wegaw	Mr. Prigmore
Indian Dancers	Mr. Durang, Mr. Miller
Manana	Mrs. Hodgkinson
Zulla	Mrs. Hamilton[3]).

Reading between the lines of the "Songs" we observe this: Tammany and Manana are in love; Ferdinand tries to separate them and finally carries Manana off by force. Tammany comes to her rescue but the

1) Comp. New York Daily Advertiser for March 29, 1794.

2) Collation: 12 mo. 16 pp. New York Historical Society; 2 copies, one lacking title page.

3) Cast copied from Seilhamer, v. III, p. 84.

Spaniards burn him up in his cabin with his beloved squaw. Truly, a serious opera but not enough so to exclude the comic element which is represented by Wegaw. Beyond this nothing definite appears between the lines of the songs. The musical structure is simple and was evidently made to order for Mrs. Hodgkinson as Manana sings most of the airs.

The first act contained four and all for Manana. Then seems to have followed an ensemble scene in which the refrain of a chorus of Indians is taken up first by Zulla, then by Manana with an additional monologue. The act ends with the same refrain. The second act contains an Air or Wegaw, a Song for Ferdinand, two more airs for Manana and a final chorus. In the third act Tammany at last, in Air I, shows his power of song. Manana follows with two airs and the act ends with a regular operatic finale. It consists of a duet between Tammany and Manana before they are burned up in their cabin, and a chorus of "Indian Priests". After the catastrophe is reached, follow a chorus of „Indians and Spaniards" in praise of "valiant, good and brave" Tammany and a chorus of women in praise of "chaste" Manana. The whole ends with a chorus drawing the moral *facit.*

A few examples may show that Mrs. Hatton possessed some power of characterisation and that her songs called for an operatic setting very much more than those of Peter Markoe. For instance, after Ferdinand carries Manana off Tammany sings:

"Fury swells my aching soul,
Boils and maddens in my veins;
Fierce contending passions roll
Where Manans's image reigns.
Hark! her shrill cries thro' the dark woods resound!
She struggles in lusts cruel arms,
My bleeding bosom, my ears how they wound
And fill ev'ry pulse with alarms.
Come, revenge! my spirit inspire,
Breathe on my soul thy frantic fire,
O'er each nerve thy impulse roll,
Breathe thy spirit on my soul, etc."

Quite different from these somewhat bombastic strains is Wegaw's hymn in praise of the "fire-water:

"For deep cups of this liquor I swear,
Have made foolish Wegaw quite wise;
And faith now, I can tell to a hair
What's doing above in the skies.
The sun is a deep thinking fellow,
He drys up the dews of the night,

Lest old father Time should get mellow,
And so become slow in his flight.
The moon she looks drinking, 'tis plain,
She governs the tides of each flood,
And oft takes a sip from the main;
You may know by her changeable mood.
Thou dear tippling orb give me drink,
Large lakes full of glorious rum!
My head turns, I'm swimming I think
Sweet Rhema! Why look you so glum?"

This is really not bad for a drinking song, and we only hope that Mrs. Hatton herself enjoyed the charms of Bacchus in a more womanly manner.

To these specimens, though they are sufficient to illustrate Mrs. Hatton's art, I add the duet between Tammany and Manana for a particular reason:

Tammany. Altered from the old Indian Song.

"The sun sets in night and the stars shun the day
But glory unfading can never decay,
You white men deceivers your smiles are in vain;
The son of Alkmoonac, shall ne'er wear your chain.

Manana

To the land where our fathers are gone we will go,
Where grief never enters but pleasures still flow,
Death comes like a friend: he relieves us from pain,
Thy children, Alkmoonac, shall ne'er wear their chain.

Both

Farewell then ye woods which have witness'd our flame,
Let time on his wings bear our record of fame,
Together we die for our spirits disdain,
Ye white children of Europe your rankling chain."

The reason for quoting this certainly not very poetical duet is this. In Royall Tyler's comedy "The Contrast", published at Philadelphia in 1790, *Maria* sings almost identical words in the second scene of the first act. Had they been original with Tyler, Mrs. Hatton certainly would not have remarked "altered from the *old* Indian song". This remark of hers was evidently overlooked by the Dunlap Society when it reprinted the Contrast in 1887 together with "Alkmoonok. The Death Song of the Cherokee Indians" by way of illustration. The curious little piece deserves a second reprint in this monograph on early American operas as there can be not doubt of the air having also been used in Mrs Hatton's opera.

ALKMOONOK[1]).

The Death Song of the Cherokee Indians.

New York. Printed & sold hy G. Gilfert. No. 177 Broadway.

Likewise to be had at P. A. Von Hagen, Musicstore No. 3 Cornhill, Boston.

The Sun sets at night and the Stars shun the day; but

Glo - ry re - mains when the light fades a - way. Be - gin ye tor-

mantors, your threats are in vain, for the Son of Alk-moo-nok shall

ne - ver com-plain.

1) Mr. Thomas McKee says on p. X of the introduction to the reprint: "The illustration to the song of Alkmoonok, is from music published contemporaneously with the play. This song had long the popularity of a national air and was familiar in every drawing room in the early part of the century". — But the new York directories render it impossible that the song was published contemporaneously with the play (1790) for Gilfert's above given address appears only between the years 1798—1801. Furthermore P. A. Von Hagen resided, according to the Boston directories, at No. 3 Cornhill, Boston not earlier than 1800 or possibly 1799 as a directory for this year was not issued. Therefore the date of publication probably was 1800.

1795—1796.

1795: Sicilian Romance; 1796: The Recruit; The Archers; Edwin and Angelina.

In 1794 Mrs. Siddon's Sicilian Romance with William Reeve's music was received with great favor at London. Always eager to acquaint their public with the successful novelties, Messrs. Wignell and Reinagle introduced the work to Philadelphians on May 6, 1795. As a rule Alexander Reinagle[1]) contented himself with writing new accompaniments and occasionally a new overture to such importations, but in this case he reset the entire libretto for reasons unknown to us. The Daily American Advertiser announced on May 5th 1795 that for, Mrs. Morris'benefit would be given on the following evening:

"... a Musical Dramatic Tale, in 2 acts, called The Sicilian Romance, or, the Apparition of the Cliffs. Now performing at Covent Garden in London with unbounded applause. The music composed by Mr. Reinagle."

Merely alluding to an unimportant "Musical Interlude" called "The Recruit" and performed at Charleston, S. C. in 1796 the book of which was written by the actor John D. Turnbull, we now have to concentrate our attention on two operas the librettos of which were both published in 1796: *The Archer*'s, frequently but erroneously called the first American opera, and *Edwin and Angelina.*

The book to the Archers was written by William Dunlap[2]) and the

1) Reinagle, Alexander. Pianist, theatrical manager, composer. — According to John R. Barker (in the Euterpiad, 1822) Reinagle was born in Portsmouth, England and commenced his early career in Scotland where he received instructions in both the theory and practice of music from Raynor Taylor. He came to New York in 1786, calling himself "Member of the Society of Musicians in London". His proposals to settle in New York not meeting with sufficient encouragement, he went to Philadelphia after giving proof of his abilities to the New Yorkers in an excellent concert. In Philadelphia his talents were readily appreciated, and he became music teacher in the best families. He conducted and performed in numerous concerts, besides presiding at the harpsichord in opera, in several cities, especially in Baltimore, before he and Wignell founded the New Theatre at Philadelphia in 1793. This enterprise was in every respect remarkable but too great a preference was given to opera and the commercial success was not in keeping with the artistic. Reinagle developed an astonishing activity as composer and arranger during these years. He died at Baltimore on September 21, 1809. "During the latter years of his life, he was ardently engaged in composing music to parts of Milton's Paradise Lost, which he did not live to complete. It was intended to be performed in the oratorio style, except that instead of recitatives, the best speakers were to be engaged in reciting the intermediate passages". (Parker). The L. of C. possesses some really fine sonatas of his in autograph.

2) Dunlap, William, 1766—1839. The well known painter (pupil of Benjamin West) playwright (70 original plays and translations), theatrical manager, historian, founder and vice-president of the National Academy of Design, etc.

music by Benjamin Carr[1]). The opera was advertised for first performance at the John Street Theatre, New York in the American Daily Advertiser, 1796, April 16th as follows:

"On Monday Evening the 18th of April will be presented a new Dramatic Piece, in 3 Acts, called *The Archers*, Founded on the story of William Tell. Interspersed with Songs, Choruses, etc. . ."

The opera was repeated "by particular Desire and the last time of performing it this Season" on April 22[2]) and revived on November 25, 1796 for one performance[3]). During the following year it was twice given at Boston, the second time with an advertisement to the effect that it had been performed in New York "several nights, with unbounded applause"[4]). The Archers then seem to have fallen into oblivion.

For want of other contemporaneous criticisms I quote what Dunlap had to say on his own behalf in the American Theatre (1832, pp. 147, 149).

"The story of William Tell and the struggle for Helvetic liberty was . . . moulded into dramatic form . . . and with songs, choruses,' etc. was called an opera . . . Mr. Carr for whom the principal singing part was allotted, composed the music. Comic parts were introduced with some effect. Schiller's play on the same subject did not then exist . . . The writer of the American play gave it a very bad title, "The Archers". . .

1) Carr, Benjamin, [1769]—1831. This prolific composer was a member of the "London Ancient Concerts" before he, in 1793, emigrated to the United States He is first mentioned in the Philadelphia papers of the same year as partner of "B. Carr & Co., music printers and importers". When opening a branch of his "Musical Repository" at New York in 1794 he probably removed his residence from Philadelphia to New York. Late in 1796 or early in 1797 he seems to have sold the New York branch to James Hewitt. — Carr was a favorite of the American public as a ballad singer and tried the operatic stage with some success. But his career as organist, pianist, concert manager publisher, and composer was of by far greater importance for the development of a musical life at Philadelphia. In fact, he is equalled by very few in that respect. — His compositions, both sacred and secular, are very numerous but scattered. The New York Public Library, for instance, possesses a miscellaneous collection of sacred music in Carr's handwriting and full of original compositions by him, a fact that had escaped attention. Carr tried almost every branch of composition with success. He was a thoroughly trained musician of the old school. His works are distinguished by a pleasing softness of lines. He also wrote a few theoretical treatises. — The Musical Fund Society of which he was a founder (1820) erected a monument to his memory after his death which occurred in Philadelphia on May 24, 1831.

2) Comp. American Daily Advertiser, April 22, 1796.

3) Comp. de Minerva, November 25, 1796. This third performance escaped Mr. Seilhamer's attention, and it must be said that his antagonism against William Dunlap induced him to treat of the Archers too superficially.

4) Comp. Columbian Centinel, Boston, October 7, 1797.

On the 18th of April 1796, the opera of the Archers was performed for the first time, and received with great applause. The music by Carr was pleasing and well got up; Hodgkinson and Mrs. Melmoth were forcible in Tell and wife. The comic parts told well with Hallam and Mrs. Hodgkinson, although Conrad ought to have been given to Jefferson. The piece was repeatedly played, and was printed immediately."

The title page reads:

"*The Archers* or Mountaineers of Switerland; an opera, in three acts as performed by the Old American Company, in New York. To which is subjoined a brief historical account of Switzerland, from the dissolution of the Roman Empire to the final establishment of the Helvetic Confederacy by the battle of Sempach.

New York Printed by T. & J. Sword, No. 99 Pearl Street — 1796 —[1])

The history of the libretto is thus given in the preface:

"In the summer of the year 1794, a dramatic performance, published in London, was left with me, called Helvetic Liberty. I was requested to adapt it to our stage. After several perusals I gave it up, as incorrigible; but pleased with the subject, I recurred to the history of Switzerland, and composed the piece now presented to the public.

Any person, who has the curiosity to compare the two pieces, will observe that I have adopted three of the imaginary characters, from Helvetic Liberty, — the Burgomaster, Lieutenant, and Rhodolpha: I believe they are, however, strictly my own. The other similiarities are the necessary consequences of being both founded on the same historic fact. . .

The principal liberty taken with history is, that I have concentrated some of the actions of these heroic mountaineers; making time submit to the laws of the Drama. But the reader will not have that sublime pleasure invaded, which is felt in the contemplation of virtuous characters; Tell, Furst, Melchthal, Staffach, and Winkelried, are not the children of poetic fiction. . . .

New York, April 10th, 1796. W. Dunlap."

After the prologue ("We tell a tale of Liberty to-night . . .") follow the

"Characters.

William Tell, Burger of Altdorf, Canton of Uri	Mr. Hodgkinson
Walter Furst, of Uri	Mr. Johnson
Werner Staffach, of Schweitz	Mr. Hallam, jun.
Arnold Melchthal, of Unterwalden	Mr. Tyler
Gesler, Austrian Governor of Uri	Mr. Cleveland
Lieutenant to Gesler	Mr. Jefferson
Burgomaster of Altdorf	Mr. Prigmore
Conrad, a seller of wooden ware, in Altdorf	Mr. Hallam
Leopold, Duke of Austria	Mr. King

1) Collation: 8°. pref. pp. (V)—VI; prol. (VII)—VIII; text 78 pp.; hist. account pp. 81—94 (1). Boston Public Library; Brown University; Library of Congress; Library Company of Philadelphia; New York Historical Society; New York Public Library; Pennsylvania Historical Society.

Bowmen	Messrs. Lee, Durang, etc.
Pikemen	Messrs. Munto, Tomkins, etc.
Burghers	Messrs. Des Moulins, Wools, etc.
Portia, Tell's wife	Mrs. Melmoth
Rhodolpha, Walter Furst's daughter	Miss Broadhurst
Cecily, a basket woman	Mrs. Hodgkinson
Boy, Tell's son	Miss Harding
Maidens of Uri	Madame Gardie, Madame Val, Miss Brett, etc.

Scene lies in the City of Altdorf and its Environs. Time, part of two days."

A fair example of the strength and high standard of the Old American Company!

Having the right of priority over Schiller's Wilhelm Tell, The Archers shall be treated here with especial consideration. A synopsis will also help to disclose the differences in plot, spirit and *genre* between the work of the so-called Father of the American Stage and the German master-poet.

The first scene of the first act "shows" a Street in Altdorf. Enter Cecily crying "Baskets for Sale" or rather soliciting trade with a song. She is met by "Conrad with a Jackass loaded with Wooden Bowls, Dishes, Ladles, etc.". Conrad is a jolly sort of a fellow from beginning to end of the opera as may be seen from his entrance-song:

"Here are bowls by the dozen, and spoons by the gross,
And a ladle or two in the bargain I'll toss
Here are ladles for soup and ladles for pap,
To feed little Cob as he lies in your lap.
By, by, by, by,
Come, buy . . . etc."

In the following dialogue we hear of the troubles of the peasantry and of their preparations for overthrowing Gesler's tyrannical government. But the couple is not very much interested in politics and prefers to make love in a duet. Their happiness comes to a sudden end "when enter Lieutenant and Guard, Drums, etc. Some pressed men bound — Citizens following — Conrad attempts to steal of" but is seized by the guards and made a prisoner. This calls for a Trio between Conrad, Cecily and the Lieutenant. The latter is anything but "honest and sound at the heart", as Cecily sings of her Conrad, for his entreaties are cynically outspoken.

In the second scene we discover William Tell adjusting his arms, "his little son trying to draw his sword". They are joined by Portia, and in a highly patriotic dialogue we are informed in detail of Gesler's violations of chartered rights. Finally we are entertained with a song

by Tell, the following lines of which will prove him to have been a greater marksman than Dunlap a poet.

"Forever lives the patriot's fame,
Forever useful is his name,
Inspiring virtuous deeds.
How glorious 'tis inspite of time
In spite of death, to live sublime;
While age to age succeeds."

The scene shifts and "bowmen are discovered preparing their arms by the Side of a Piece of Water; on the other Side of which is seen the sublime Hills, hanging Rocks, and various appropriate Beauties of the Lake of Uri. "After a chorus by the bowmen enter Walter Furst and Arnold Melchthal. Horns sound at a distance, are recognised as those of Schweitz and answered by the bowmen of Uri with the "song of Uri". Enter Werner Staffach at the head of warriors. They march down the stage and range opposite (we are in opera) the bowmen of Uri singing

"To the war horn's loud and solemn blast,
Floating on the affrighted air,
Obedient Schweitzers hither haste,
The fight with Uri's sons to share."

Of course, the "Ruetli Schwur" follows, Dunlap spelling the word *Gruti* and it is here where he "concentrated some of the action of these heroic mountaineers" by availing himself of Arnold Winkelried and the Battle of Sempach, — an anachronism of eigthy years, to make "time submit the laws of the Drama".

The operatic illusion becomes complete when "enter Rhodolpha, equip'd as a Huntress". She requests and receives her father's permission to fight with the men for the liberty of her country. The act could end here to the satisfaction of everybody but a finale is needed. It is furnished by Melchthal and Rhodolpha in a duet and by the "Chorus of the whole".

The second act opens "in front of the castle of Altdorf. A Pole is seen with a Hat on it. Enter Lieutenant with Guards, among whom is Conrad, armed as a Cuirassier his Armour much to large for him and apparently very heavy". The Lieutenant leads him to a spot near the castle with orders to force every passer-by to bow at the governor's hat. Exit lieutenant after a clever duet with Conrad, who continues his buffoneries. He not even interrupts them when Gesler and Lieutenant enter with deep-laid plans against the burghers of Altdorf in general and "saucy Tell" in particular. Having informed the audience of their intention to hang Tell they leave, whereupon enters Rhodolpha. We are

now entertained with a rather burlesque episode between her and Conrad. The play again becomes serious for a while after the appearance of the burgomaster who bows to the hat. A skilfully contrasted dialogue follows between him

"traitor! no, no, . . . one of Switzerland's best friends"

as he calls himself and Rhodolpha. Finally, aiming at the burgomaster with her weapon she forces him to kneel down and bow to her," the representative of Liberty". From a melodramatic standpoint this is very effective and would please an American audience to-day as much as it probably did one hundred years ago. The scene, however, is weakened by a rather tawdry song of Rhodolpha and by additional buffoneries of Conrad.

The next scene carries us to the town-hall of Altdorf. Its interest is concentrated in a fine monologue of Tell who incites his fellow citizens to speedy action. He is surprised and disarmed, whereupon we are carried back to the castle, the pole etc., and — Conrad in *Morpheus*' arms. Enter burgomaster, Tell, and lieutenant. Traitor and patriot are contrasted in a pathetic manner, but the effect is destroyed by what follows: a low-comedy scene between Conrad and Cecily. For instance, Cecily sings a song, tickling at its refrains her sleeping lover's nose. Finally Conrad "gets out of the cuirass and dresses up Cecily".

The fourth scene carries us to the governor's palace where Gesler gives orders to execute Tell immediately though Portia pathetically cries for mercy. The news that the Austrians "have stop'd; amaz'd" and that Leopold of Austria has taken supreme command, force Gesler to defer the execution. He resolves to free Tell under the condition that "he must somewhat do to please us". Of course, we now expect to be witnesses of how Tell shoots the apple from his son's head. Strange to say, Dunlap contents himself with merely letting Gesler stipulate this feat as the *conditio sine qua non*, and with contrasting Gesler's devilishly cruel designs with Portia's pathetic outcries.

The next scene shows "the Mountains, a Waterfall and a distant View of a port of the Lake". Enter Walter, then Melchthal and bowmen rejoicing in the news of the emperor's death. After a rather bombastic song of Melchthal, those present are joined by Werner, Rhodolpha, pikemen, and maidens bringing the belated news that "Gesler hath seiz'd on Tell, and threatens death". All this occasions a trio between Rhodolpha, Melchthal and first bowman "altered from Goldsmith":

"Dear is the homely cot, and dear the shed
To which the soul conforms;
And dear to us the hill, whose snow-crowned head
Uplifts us to the storms, etc.

With the quoted lines as chorus-refrain, the curtain falls, the interruption of the apple-scene being an obvious technical blunder.

Its development is taken up in the first scene of the third act, on lines and at times in words almost literally the same as in Schiller's drama. The second scene presents "The mountains Violent Storm, Wind, Rain and Thunder". After the storm has abated, enters Melchthal with this song:

"Hark! from the mountain's awful head,
To stranger's hearts inspiring dread,
The genius of our hills in thunder speaks!
Switzers, to arms! to arms! arise!
To arms! each hollow cave replies
To arms! to arms! from every echo breaks."

Then enters Rhodolpha followed by her female archers. We listen to a song by her and are then notified by Werner Staffach — how weak is this all compared with the corresponding scenes in Schiller:

"the tyrant Gesler's slain
. . . .
'Twas Tell that slew him—here upon the lake"

Hardly has he narrated how Tell escaped, when the hero arrives. He is greeted with:

Song

Rhodolpha

He comes! he comes! the victor comes,
Who conquers in his country's cause, etc.

Chorus

He comes! he comes! etc.

Arnold

Not so the bloodstain'd hero, he
Who murders but to gain a name, etc.

Chorus

He comes, etc.

Tell is chosen commander in chief. He distributes his orders. Exeunt all except Rhodolpha and Arnold who remain true to the traditions of opera by singing a duet before hastening away.

The third scene is of an essentially comic character. It plays in the Castle of Altdorf where Conrad is tried as a deserter. But he seems to know that nothing will happen to him for he is extremely merry though the guards prepare to shoot him. They are prevented from doing so

by Rhodolpha and her Amazones who have attacked and stormed the castle as Melchthal has the kindness to inform the public. After some funny lines by Conrad and a song of Cecily, the scene closes with a *glee* between Rhodolpha, Arnold and Cecily.

Scenes fourth and first represent the *finale* of the work on "the Field of Battle, surrounded by Mountains". It is a regular stage skirmish void of dramatic interest. Leopold is slain by Tell, Conrad has a few jokes in store, and with much noise of sounding horns and trumpets "an almost bloodless victory" is won by the Swiss. Tell advances and delivers a patriotio speech with a song

"When heaven pours blessings all around
O! May mankind be grateful found, etc."

Arnold Melchthal follow with:

"Ye youths, to Melchthal look and learn; —
It's blest reward to see Virtue earn, etc."

Rhodolpha with

"If foreign foes our land invade,
Like me, may each undaunted maid,
A patriot heart display, etc."

Cecily with

"Now war is o'er, and Conrad mine
I'll make my baskets, neat and fine, etc."

Chorus of the whole

"When heaven pours blessings all around, etc."

and curtain.

Necessarily the American and German play have much in common, "being both founded on the same historic fact" as Dunlap puts it in his preface. That Schiller's drama surpasses the Archers in dramatic logic, vigour, purity of style, and poetic beauty goes without saying for Dunlap was not a master-poet but merely a dramatically gifted stage manager. However, it would be unjust to deny the Archers some forcible monologues and skilfully contrasted scenes in which the mongrel form of opera is well kept in mind. It would also be unjust to condemn Dunlap wherever his version differs from Schiller's merely because it differs. We generally grow so familiar with the structure of a masterpiece that a different version appears to be a failure though it may possess its independent merits. For instance, no esthetic objection can be raised against Dunlap's endeavors to picture Tell as an active "politician" or to keep Tell's wife more in the foreground than Schiller did.

Dunlap falls short less in such details than in his arid lyrics and in the general aspect of the play. The Tell story is bound to be the theme for a serious drama, and no theme is less appropriate for a comic opera, as the story contains no comic elements whatever. If therefore an author stoops to make of it a comic opera he will be forced to use violence. This Dunlap has done and this combination of heterogenous elements has been futile, the more so as the comic scenes decidedly smack of low comedy. At times Conrad and not Tell seems to be the hero. In fact the Archers could greatly be improved if Conrad and Cecily were omitted. Of course, then the main reason for calling the work a *comic* opera would disappear and the part which music has in the play would further be reduced.

Perhaps it would have been better to omit music entirely with exception of some patriotic choruses and the storm music between scenes I and II of the third act, since nearly all the songs, duets and trios are wholly undramatic. They retard the solution of the problem and contain but repetitions of the contents of the spoken monologues and dialogues in form of musical lyrics. Still, we must not censure Dunlap too severely. Others, and the greater than he, sinned against good taste by forcing serious themes into the straitjacket of comic opera.

This had to be pointed out, as the origin of the peculiarly spectacular and nonsensical character of the American (so-called) comic operas of to-day — veritable operettinaccias, to murder the Italian language — must partly be traced back to the beginnings of operatic life in America. The remark will go a good way towards a reasonable explanation of why so far the birth of genuine American opera has been so tardy, for American comic opera is, at its best, a deeply rooted national evil.

Of Carr's music to Dunlap's Archers hardly anything can be said as it seems to be lost. However, I was fortunate enough to discover in No. 7 of Carr's Musical Miscellany, the number having been copyrighted in 1813, a

"*Rondo* from the Overture to the opera of the Archers or Mountaineers of Switzerland and composed by B. Carr. Arranged for the Piano Forte."

The reprint of this extremely scarce piece[1]) will be found in Appendix II. That it in no way presents an overture programmatic of the Tell idea will be seen at the first glance. It is a simple rondo, the themes of which may or may not have been used in the opera. If the songs, etc. were as dainty as this rondo, we surely must regret their loss.

1) The only copy I personally know of is in possession of the Hopkinson family of Philadelphia.

Edwin and Angelina.

Allusion was made to the prevailing idea that the Archers were the first American opera. They were not for at least

Edwin and Angelina or the Banditti, an opera, in three acts. New York. Printed by T. & J. Swords, No. 99 Pearlstreet. 1797."

possesses the claim of priority [1]. The libretto was written by Elihu Hubbard Smith, a physician, graduate of Yale, who was born at Litchfield, Conn. in 1771 and died of yellow fever at New York in 1798. The preface as all good prefaces should do, gives the history of this opera, and a strange history it is.

"... . The principal scenes of the following Drama were composed in March, 1791 as an exercise to beguile the weariness of a short period of involuntary leisure; and without any view to theatrical representation. From that time, till the month of October 1793, they lay neglected, and almost forgotten. An accident then bringing them to recollection, several short scenes were added, agreeable to my original design; and the whole adapted to the Stage. The piece was presented to the *then* Managers of the Old American Company, for their acceptance, the December following; but the peculiar situation of the theatre prevented any attention to this application, till June, 1794; when on a change in the management, it was accepted. An interval of six months, and a further acquaintance with the Stage, had convinced me that the piece might undergo alterations, with advantage. These were undertaken, immediately: the loss of a comic character, which was now rejected, was supplied by two new additional scenes; additional songs were composed; and a Drama of two acts, in prose, was converted into the Opera, in its present form, in the course of the succeeding month. The inherent defects of the plan were such as could not be remedied, without bestowing on the subject a degree of attention incompatible with professional engagements; and, which I, therefore thought myself justified in withholding. But should this performance meet the same generous indulgence, in private, with which it was received in public, I shall neither attempt to disarm Criticism of her severity, nor be ashamed of this feeble effort to contribute to the rational amusement of my fellow-citizens.

New York, Feb. 15, 1797.

P.S. It may not be improper to observe (though the reader can scarcely be supposed uniformed, in this particular) that the first, second, third, fifth, and sixth songs, in the third act of the following Drama, are from Goldsmith; and all except the first, from the Ballad of "Edwin and Angelina". I have taken the liberty to make a slight alteration in the second, to accommodate it more perfectly to my purpose; and it will be obvious that, in the principal scene between Edwin and Angelina, I have availed myself of the sentiments, and, as far as possible, of the very expressions of the Author."

The performance alluded to took place at New York on December 19, 1796. The work was advertised in the American Minerva for the same day as:

---

1) Collation: 8vo. t. p. V. bl.; p. (3) ded. signed E. H. Smith "To Reuben and Abigail Smith, Connecticut. My Dear Parents . ."; pp. (5)—6 pref.; p. 7 dramatis personae; pp. 8—72 text. — Boston Public Library; Brown University; Library Company of Philadelphia; Massachusetts Historical Society; New York Historical Society.

"never performed . . . With songs, partly from Goldsmith, partly original. Music by Pelissier"[1]).

The cast appears to have been this from the libretto:

Sifrid	Mr. Hodgkinson
Edwin	Mr. Tylor
Ethelbert	Mr. Martin
Walter	Mr. Crosby
Edred	Mr. Munto
Houg	Mr. Miller
Banditti	
Angelina	Mrs. Hodgkinson

If Victor Pelissier's music which seems not to be extant, was as defective as Elihu Hubbard Smith's libretto the managers were justified in according Edwin and Angeline but one performance.

The "scene lies in a forest, in the northern extremity of England, and in a Cavern, and the entrance of a Hermitage, in the Forest. Time, that of the Representation". Earl Ethelbert, wealthy and reported generous, and Sifrid, of noble birth but poor, gained birth in the same city.

> ". . . . . While young,
> Distinction proud was neither known nor felt:
> But Ethelbert, arrived to manhood,
> . . . . . grew vain, debauch'd,
> Selfish and mercenary, false and cruel."

After the death of his father, Ethelbert took possession of the estate and

> ". . . in place exalted, he no more,
> His former friend recogniz'd."

Sifrid, deeply wounded, left him and became tenant to a neighbouring lord. There he saw, loved and was loved by Emma, the daughter of a simple husband man like himself. Ethelbert strove to gain, betray and corrupt Emma and as she was constant, finally

> ". . . . . with armed force
> At night, he bore her captive to his tower."

---

1) Pelissier, Victor, performer on the French horn and composer. — First mentioned on Philadelphia concert programs in 1792 as "first French horn of the Theatre in Cape François". After residing at Philadelphia for one year he moved to New York as principal hornplayer in the orchestra of the Old American Company. His name is frequently met with on New York concert programs, and most of the arrangements and compositions for the Old American Company were written either by him or James Hewitt. Pelissier resided at New York for many years.

In vain; she remained "inflexible to faithlessness or shame". Ethelbert then imprisoned Sifrid and caused a report to be spread that he had died, hoping "by long attention to o'ercome her hate". Several years pass. Sifrid forces his escape and flees. Convinced that the worst has happened and that the earl killed Emma, he becomes an outlaw and finally chieftain of bandits. But Emma is still alive and still loves Sifrid. In the meantime, Ethelbert "sinks a slave" of Angelina's beauty. She is also loved by Edwin, a poor knight. Angelina loves not Ethelbert but Edwin, though for a while her affection is subdued by "arrogance of wealth" and "false pride of birth". Edwin "murdered" by her disdain, flees and becomes a hermit in the same forest where Sifrid is chieftain of bandits.

Angelina tortured by remorse, seeks to find Edwin. Ethelbert follows her to the forest but again she rejects his love. In this very moment they are attacked by the bandits. Angelina escapes but Ethelbert is captured. On recognizing him, Sifrid at first contemplates cruel revenge. He abandons all bloodthirsty designs after hearing from Ethelbert that Emma is still living and still true to his memory. The band then receives orders to scour the forest through for Angelina who has found shelter in Edwin's hermitage. At first the lovers do not recognise each other. After some tearful scenes they do and embrace in perfect harmony.

Alas! Sifrid, Ethelbert, and the robbers rush into the hut. Ethelbert is naturally very much surprised and bewildered to find Angelina in a hermit's arms and commands him to release her which Edwin, of course, refuses to do. Provoked by his firmness Ethelbert exclaims:

> "I would not harm that reverend form, or dash,
> Against the earth, thy sacred heart;
> But, wert thou young, thy life should answer me,
> For thy insolence, old man."

Whereupon Edwin throws off his disguise and draws his sword.

> "Ethelbert (in great surprise): Edwin!
> Edwin (Fiercely advancing): Edwin, Lord!
> Ethelbert (with great emotion) The saviour of my life!
> The murderer of my love!"

The scene ends in happiness, after an explanation how, when, and where Edwin saved Ethelbert's life. But some difficulties remain to be removed. Sifrid is anxious to hasten back to Emma. His words to the bandits

> ". . . . . My friends! Hear all
> To my fond arms, Earl Ethelbert restore
> The woman of my love; unto my care
> My fields paternal, and my earliest home"

are met with an outburst of indignation by these gentlemen who are not very anxious to reform. Gradually, however, their hearts soften, and the *finale* brings universal happiness and perfect harmony.

This plot, though simple, is full of improbabilities. And these improbabilities render the developments complicated as the author has not carried out the dramatic idea with sufficient clearness and logic. It is for instance illogical that Ethelbert should recognise Edwin and not *vica versa* as well, which would have saved the public a good deal of guesswork and surprise, greater than that of Ethelbert on recognising Edwin. In fact, the main defect of the play lies in the by far too many surprises that are sprung on the audience.

The language is "exalted" and "sublime" as in so many efforts of this era of "Sturm und Drang", Ossian, and "Die Räuber". The characters with their mixture of hyper-romantic sentimentality and stage villainry probably appealed to the public of those days, but they are woefully schematic. To dwell on Edwin and Angelina, as an "opera", is hardly necessary after the confessions of the author in his preface. It is sufficient to state that the leading men and leading ladies all come in for their share of the dozen lyrics which protract the dramatic agony, and that the whole winds up in an elaborate but commonplace *finale*.

1797—1800.

1797: Ariadne Abandoned; The Iron Chest; The Adopted Child; The Savoyard; The Launch. 1798: The Purse; Americania and Elutheria. 1799: Sterne's Maria; Fourth of July; Rudolph. 1800: Castle of Otranto; Robin Hood; The Spanish Castle; The Wild-goose Chase.

In 1797 a form of operatic entertainment was introduced in New York for which I believe the Americans to be peculiarly gifted: the melodrama. On April 22nd, the much admired Mrs. Melmoth advertised for her benefit on Wednesday the 26th in the New York Daily Advertiser:

"The evenings entertainment will conclude with a piece, in one act, never performed in America, called *Ariadne Abandoned By Theseus*, *in The Isle of Naxos*.

Between the different passages spoken by the actors, will be Full Orchestra Music, expressive of each situation and passion. The music composed and managed by Pelissier."

This advertisement is about all I have been able to find regarding Ariadne Abandoned. It probably was an imitation of Benda's work, but neither this nor how the public received the melodrama, could I ascertain. At any rate, when John Hodgkinson invaded Boston during

the same year, Ariadne was performed there on July 31st as a "Tragic Piece in one act" and again with Pelissier's music[1]).

The next American opera carries us to Baltimore where on June 2, 1797[2]), was to be performed

". . , a favorite new play, interspersed with songs, called *The Iron Chest.* Written by George Colman, the younger, founded on the celebrated novel of Caleb Williams, and performed at the theatres in London, with unbounded applause.
The music and accompaniments by Mr. R. Taylor."

In England this Play, interspersed with songs, was styled an opera. It had its first performance as such with Stephen Storace's music in London in 1796, and it is for this reason that I included The Iron Chest with Reinagle's music in the body of my monograph instead of in the appendix.

Our managers have ever been eager to import the successful London novelties. A case in point is Samuel Birch's Adopted Child. First performed with Thomas Atwood's music at Drury Lane in 1795 is was introduced to a New York audience as early as May 1796 and continued to meet with the applause of different American audiences. As a rule it was given with Atwood's music but in Boston, for some reason or the other, the managers of the Haymarket Theatre decided to perform "for the last time" on June 5, 1797[3]).

"The Musical Drama of the Adopted Child" with "the music entirely new and composed by Mr. V. Hagen"[4]).

---

1) Comp. Columbian Centinel, July 29, 1797.

2) Comp. Federal Gazette, June 2, 1797.

3) Comp. Columbian Centinel, June 3, 1797.

4) This Mr. V. Hagen probably was P. A. Van Hagen, senior; organist, violinist, composer. — P. A. van Hagen, jun. came to Charleston, S. C. in 1774. He called himself in advertisements "Organist and Director of the City's Concert in Rotterdam. Lately arrived from London" and gave lessons on the organ, harpsichord, pianoforte, violin, violoncello, and viola. He was probably identical with the violinist of the same name who appeared at New York in 1789, having changed the "jun." into "sen." in distinction from his son P. A. Van Hagen. In the following year he called himself "Organist, Carilloneur, and Director of the City Concert, at Zutphen". During the following years he resided at New York, from 1793—1796 as principal arranger of the Old City Concerts. After his removal to Boston, during the fall of 1796, J. C. Moller became his successor. At Boston Van Hagen was for a while leader in the New Theatre orchestra. In his advertisements as music teacher he did not fail to call himself "Organist in four of the principal churches in Holland" with an "experience during 27 years as an Instructor". With his son he seems to have opened a music-store in 1798, but the firm probably was dissolved late in the same year or early in the next. Of his year of death I am not certain, possibly he died about 1800.

Though an advertisement to that effect escaped my attention, it is almost safe to say that the preceding performances, too, were given with Van Hagen's setting. When the first took place I do not know; certainly between January and the middle of March 1797, since the second was advertised for March 15th.

Still less information I have to offer as regards a musical farce, performed at Wignell and Reinagle's theatre in Philadelphia on July 12, 1797. I glean from a theatrical advertisement in Porcupine's Gazette for the same day the following title and cast

"... a musical farce, in two acts (never performed) called The *Savoyard*; or the Repentant Seducer. (The music composed by Mr. Reinagle.)

Jacques	Mr. Moreton
Belton	Mr. Fox
Front	Mr. Harwood
Simond	Mr. Warren
Father Bertrand	Mr. L'Estrange
Benjamin	Master H. Warrell
Banditti	Messrs. Francis, Warrell and Blissett
Countess	Mrs. Francis
Nanette	Mrs. Oldmixon
Claudine	Mrs. Warrell."

The plays written during the years immediately following the War for Independence frequently had a patriotic or political background. If their literary merit was very doubtful, their success with the public was assured if they employed sufficient bombast, stage-battles, and patriotic tableaux to appeal to the pride of our new-born nation. To this category belonged John Hodgkinson's "the *Launch*, or, Huzza for the Constitution". Again we are indebted to the old newspapers for the few items relating to this piece. The first was a preliminary "puff", published in the Columbian Centinel, Boston on Wednesday, September 13, 1797.

Theatrical.

We hear that Mr. Hodgkinson has written a musical Drama, entitled "The Launch", in celebration of the naval fête of Wednesday next; — on which evening it will be performed, concluding with a splendid representation of the frigate Constitution breasting the curled surge.

The piece is said to contain a great diversity of national character, and incidental Song. The idea is novel — the occasion happy."

On the day of the first performance the same paper went into further particulars concerning the

"Musical Piece, in one act, never yet performed, called the Launch; or Huzza for the Constitution. Written by John Hodgkinson. The whole will

conclude with a striking Representation of Launching the New Frigate Constitution. Boats passing and repassing on the Water. View of the River of Charlestown, and the neighbouring country—taken directly from Jeffry and Russel's Wharf. The scenery principally executed by Mr. Jefferson.

Ned Grog	Mr. Hodgkinson
Constant	Mr. Tyler
Old Lexington	Mr. Johnson
Old Bunker	Mr. Munto
Jack Hawlyard (with a hornpipe)	Mr. Jefferson
Tom Bowling	Mr. Lee
Sam Forecastle	Mr. Leonard
Irishman	Mr. Fawcatt
Scotchman	Mr. Miller
and Nathan	Mr. Martia
Mrs. Lexington	Mr. Brett
and Mary	Miss Brett."

Readers familiar with American history will notice patriotic allusions even in the nomenclature of this spectacular piece so generously called a "musical drama" in the Columbian Centinel. As far as the music is concerned the "great variety of incidental song" stamped the Launch an operatic *pasticcio* since we read in the advertisement of the fourth performance on November 21, 1797:

"The Musick selected from the best Composers, with new Orchestra parts by *Pelisier.*"

During the years 1798 and 1799 surprisingly few operas were written in the United States and these few would hardly deserve more than a passing account even if we were in a position to offer a minute description of them.

In his monograph on early American plays Mr. Wegelin mentions:

"American Tars (The Purse). Played in the Park Theatre, New York, January 29, 1798.„

Mr. Wegelin has not given the title quite correctly as it should be "The Purse, or, American Tars", and a perusal of the City Gazette of Charleston, S. C. would have convinced him that the piece was given there under that title a year earlier than in New York: on February 8, 1797. It evidently was an americanised version of William Reeve's opera "The Purse, or, the Benevolent Tars" (libretto by Cross) which was introduced in the United States in 1795 with great success. But if such versions *in usum delphini* were to be enumerated, I fear, Mr. Wegelin's list would have to be considered very incomplete as few English plays and operas of the day were not subjected to similar mutilations to suit the American public.

On the other hand a work escaped Mr. Wegelin's attention that certainly should have found a place in his monograph. It was performed on February 1798 at Charleston S. C. and called

"a new Musical and Allegorical Masque, never yet printed or performed, entitled "*Americania and Elutheria*; or, a new Tale of the Genii."

Neither the author nor the composer are mentioned in the City Gazette from which I gleaned the title, but a sketch of the plot is printed, preceded by the following cast:

"Jelemmo and Arianthus, Great winged Spirits, attendants on Americania	Mr. Cleveland and Mr. Downie
Offa, Chief of the Alleganian Satyri	Mr. Jones
Musidorus, the Alleganian Hermit, the only Mortal in the Masque	Mr. Whitlock
Horbla, Chief of the Dancing Spirits	Mr. Placide
Damonello, Lucifero, Horrendum, and Zulpho, Dancing Satyrs	Messrs. Hughes, Tubbs, J. Jones and M'Kenzie
Americania, Genius of America, a great Spirit, residing since the creation on the summit of the Allegani	Mrs. Cleveland
Vesperia, a winged Spirit, chief attendant on Americania	Mrs. Tubbs
Hybla, chief of the Hemmadriads or Wood Nymphs, and principal Dancer	Mrs. Placide
Tintoretto, Luciabella, Juberaia, Ariella and Tempe, dancing Nymphs	Mrs. Hughes, Mrs. Edgar, Miss Arnold, etc.
Elutheria, Goddess of Liberty, who flies to the arms of Americania for protection	Mrs Whitlock.

Sketch of the Plot

Hybla a Mountain Nymph, desirous to see a mortal, implores Offa, a Satyr, to procure that pleasure. Offa deludes an old Hermit up to the Summit of the Allegani Mountain, to a great Rock, inhabited by Genii or Aerial Spirits, the chief of whom, called Americanio, understanding that the old Hermit is ignorant of the American Revolution, commands her domestics to perform an *Allegorical Masque* for his Information.

In Act first — A grand Dance of Nymphs and Satyrs, who will form a group of the most whimsical kind.

In Act second — A meeting taken place between Elutheria, the Goddess of Liberty, and Americania, who descend on Clouds on opposite sides.

A *Pas de Deux*, between the Satyr Horbla and the Nymph Hybla. The whole to conclude with a General Dance, of the Nymphs and Satyrs, a Pas de Deux, by a young Master and Lady; and a Pas de Trois, by Mrs. Placide, Mr. Placide and Mr. Tubbs."

Turning to the year 1799 at least three works are on record that may be called American operas. In the first place:

"An opera, in 2 acts, never performed here, called *Sterne's Maria*, or, the Vintage. In the course of the opera the following new scenery will be displayed. Opening scene — A Sunsetting, with a representation of the vineyards of France, and the manner of gathering in the Vintage.

Entrance to a French inn. Concluding Scene — Landscape and rising Sun."

This was the advertisement of the first performance on January 14, 1799, as it appeared in the New York Daily Advertiser for Jan. 12th[1]). The book came from the fertile pen of William Dunlap, and as the author has a few lines to say on his play in the History of the American Theatre (pp. 259—260) they may follow for want of other information:

"On the 14th of January, 1799, the manager of the New York theatre brought out an opera written by himself, founded on the story of Maris, and called "Sterne's Maria, or the Vintage". The music was composed by Victor Pelessier, and the piece pleased and was pleasing, but not sufficiently attractive or popular to keep the stage after the original performers in it were removed by those fluctuations common in theatrical establishments. Sterne's Maria was thus cast: Sir Harry Metland, Mr. Hallam, junr.: Yorick, Mr. Cooper; Pierre (an old man, father of Maria), Mr. Hogg; Henry (Maria's lover), Mr. Tyler; La Fleur, Mr. Jefferson; Landlords, Peasants, etc. Maria, Miss E. Westray; Nanette, Mrs. Oldmixon; Lilla, Mrs. Seymour. It is not necessary to observe to those acquainted with any part of American theatrical history, that the music of the piece was confined to Messrs. Tyler and Jefferson among the males. The females were all singers; Mrs. Oldmixon the superior. The opening chorus in the vineyard at sunset, and preparations for the peasant's dance.

Sterne's words were kept for Yorick, with little variation, and the story of Maria told in his language. La Fleur is the lover of Nanette, and gives . . account of taking leave of his drum and his military life."

Again it was Victor Pelissier who furnished the music to a "musical drama", which, by the way, further illustrates how spectacular theatricals were gradually encroaching upon legitimate drama on the American stage.

At the Park Theatre in New York was performed on July 4, 1799 as appears from the Daily Advertiser

"a splendid, allegorical, musical Drama, never exhibited, called:

The Fourth of July; or, Temple of American Independence. In which will be displayed (among other scenery, professedly intended to exceed any exhibition yet presented by the Theatre) a view of the lower part of Broadway, Battery, Harbor, and Shipping taken on the spot.

After the shipping shall have saluted, a military Procession in perspective will take place, consisting of all the uniform Companies of the City, Horse, Artillery and Infantry in their respective plans, according to the order of the March.

1) Mr. Wegelin incorrectly gives January 11th as the date of performance.

The whole to conclude with an inside view of the *Temple of Independence* as exhibited on the Birth Day of Gen. Washington. Scenery and Machinery by Mr. Ciceri — Music by Mr. Pelessier."

In addition, a melodrama should be mentioned for the year 1799 of which I found neither the date of first performance nor the name of the composer. It was written by the actor John D. Turnball, and Mr. Wegelin gives the title of the libretto that appeared, he says, in several editions as follows:

"*Rudolph*; or the Robbers of Calabria. A Melodrama in three Acts, as performed at the Boston Theatre.
18 mo., pp. 141. Boston 1799."

If we except the "celebrated Musical Romance" of the

"*Castle of Otranto*. Altered from the Sicilian Romance. Music and Accompaniments by Pelissier."

as first performed on November 7, 1800 at New York and

"The much admired Comic Opera of *Robin Hood*, or Sherwood Forest. Compressed in two Acts . . . The Music composed by Mr. Hewitt."

as performed for the first time, also at New York, on December 24, 1800, the few novelties at the close of the eighteenth century were due to William Dunlap's pen.

Says the author in his History of the American Theatre:

"On the 5th of December [1800] an opera, the music put together by James Hewitt, and the dialogue by the manager, was performed, not approved of, repeated once, and forgotten. It was called the "*Knight of the Guadalquivir*."

Dunlap, when compiling his history undoubtedly relied to a great extent upon his memory, and it is not surprising that he should have forgotten the original title of one of his numerous plays in which he himself did not discover literary merits. The New York Daily Advertiser thus advertised on December 5th the first performance of the opera with an abundant display of dons and sennoritas in the cast and the inevitable Irishman in their midst:

". . . a Comic Opera, (never performed here) called *The Spanish Castle*, or, the Knight of the Guadalquivir. With new scenery and Dresses never before exhibited.

Characters.

Montalvan	Mr. Fennel
Sebastian	Mr. Hallam
Algiziras	Mr. Martin

Florenzo	Mr. Fox
Juan	Mr. Hallam, jun.
Anselmo	Mr. Tyler
Manuel	Mr. Powell
Hugo	Mr. Crosby
Pedro	Mr. Hogg
Pero	Mr. Jefferson
O'Tipple	Mr. Hodgkinson

Officiers, Soldiers, etc. by Gentlemen of the Company.

Women

Olivia	Mrs. Hodgkinson
Henerica	Miss Brett
Lisetta	Miss Harding

"The Music by Mr. Hewitt."

William Dunlap fared somewhat better with a libretto that was only to a limited extent his own, being hardly more than a translation of a farce by Kotzebue, the idol of the theatre-going public of those days. Again we must refer to Dunlap's own words (op. cit. pp. 272, 275):

"In August, 1799, the yellow fever again appeared in New York. The manager of the theatre [Dunlap himself] resided at Perth Amboy, his native place, and was employed in translating Kotzebue's comedy of "False Shame" and turning the farce of "Der Wildfang" into an opera, which he called the "Wild-goose Chase", a title which some wiseacres thought was intended as a translation of the German appellation.". . . "as translated and metamorphosed into an opera . . . the Wild-goose Chase was performed on the 24th of January, and continued a favorite as long as Hodgkinson continued a favorite as long as Hodgkinson continued to play the young baron."

Strange to say, Dunlap had his version of the "Wildfang" not printed as an opera libretto but as

"*The Wild-Goose Chase.* A Play in four Acts; with Songs, from the German of Augustus von Kotzebue; with Notes, marking the Variations from the Original."

The "play", as preserved for instance at the Boston and New York Public Libraries, informs us that the music was "composed by Mr. *Hewitt*", a fact easily to be verified from other sources, and in the notes (pp. 100—104) we read that

"all the songs . . . are added by the translator . . ."

This was about the only "metamorphosis" to warrant the Wild Goose Chase being offered to the public as "a comic opera, in four acts" as it was called in a favorable criticism under date of January 24th, 1800 in the February issue of the Monthly Magazine and American Review.

Notwithstanding public approval of the modified version of Kotzebue's play, Dunlap must have altered the Wild Goose Chase immediately

after the first performance for it was advertised in the New York Daily Advertiser for performance on February 19th as "a comic opera, in three acts". But Dunlap was still unsatisfied, for when the next winter season opened, it was given on December 19th. 1800 as "the much admired Comic Opera of the Wild Goose Chase. Compressed in two Acts . . ."

In the meantime James Hewitt seems to have published the music, though I have been unable to find a copy, since Joseph Carr, when announcing in the New York Daily Advertiser, February 3, 1800 his intention to publish "The Musical Journal" concluded the advertisement with the notice:

"Next week, will be published, by J. Hewitt, the favourite songs in the Wild Goose Chase, as performed at the Theatre with great applause."

In this survey of early American operas — *sit venia verbo* — I possibly have omitted a few, owing to the difficulty of access to the sources of information to which I reckon in the very first place the scattered files of our early newspears. Nothing substantially new however, I believe, would be added even under more favorable conditions.

Early American opera was an offspring of English ballad opera and hardly contained any promises for a truly national art. The nineteenth century has by no means improved the outlook. During its first quarter the melodrama strived simultaneously with the senile ballad operas. Then the definite importation of Italian opera inspired a few composers to bloodless imitations of Rossini, Donizetti, Verdi etc. Meyerbeer, Gounod, and finally Wagner stood godfathers to the more modern American attemps at opera, and to-day we are as far from American opera of artistic importance as we ever have been. Not that our composers lack the power to write dramatic music, but our operatic life has been trimmed into a hot-house product. The one Metropolitan Opera House of New York supplies the whole country with opera, if we except the French company at New Orleans, the heroic struggle of Mr. Henry W. Savage for opera sung in English and minor enterprises. Under these circumstances there is neither place nor time for the production of American operas, and our composers have almost stopped to try their hand at this sadly neglected branch of our art. The struggle against the apathy of the public, eternally in love with flimsy operettas, commonly called here comic operas (shades of Figaro!) and on the other hand against the commercial cowardice and avarice of the managers seems hopeless. Wether or no a change to the better will take place, cannot be foretold. If not, then the task of the future historian of American opera will not be enviable, for he will have very little to say.

Appendix I.[1])

Short title-list of operas to which new accompaniments, overtures etc. were written in the United States.

Auld Robin Gray by Stephen James Arnold and Samuel Arnold. "New music, with a Scottish Medley Overture" by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1795.

Battle of Hexham, By George Colman and Samuel Arnold. New accompaniments by P. A. Van Hagen, sen., Boston, 1797.

Children in the Wood, The. By Thomas Morton and Samuel Arnold. New accompaniment and additional songs by Benjamin Carr, Philadelphia, 1794.

Deserter, The. By Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, and Benjamin Carr, New York, 1795.

Doctor & Apothecary. Pasticcio by Stephen Storace. New accompaniments by B. Bergman[2]), Charleston, S. C., 1796.

Double Disguise, The. By Mrs. Hook and James Hook. New accompaniments by Victor Pelissier, 1795.

Duenna, The. By Sheridan and Thomas Linley. New accompaniments by Thomas Bradford[3]), Charleston, S. C., 1795.

Haunted Tower, The. By Mr. Cobb and Stephen Storace. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1795.

Inkle and Yarico. By George Colman, the younger, and Samuel Arnold. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1796.

Irish Taylor, The. New overture and accompaniments by Raynor Taylor, Charleston, S. C., 1796.

Jubilee, The. By Garrick and Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, 1800.

Lionel and Clarissa. By Isaac Bickerstaff and Charles Dibdin. New accompaniments by Trille Labarre[4]), Boston, 1796.

---

1) The data in this appendix have been taken from my "Bibliographical Studies..." in which my sources of information are referred to in full.

2) Bergmann, B., violinist and composer. First mentioned 1792 in the New York papers with Gehot, Hewitt, Young, and Phillips as "professors of music from the operahouse, Hanoversquare, and professional concerts, under the direction of Haydn, Pleyel, etc. London". Resided at New York until 1795 as member of the theatre orchestra and actively engaged in concert work. Later on to be traced in Boston, Charleston, etc.

3) Bradford, Thomas, composer and music-publisher. A, cellist by the name of Bradford appears as early as 1788 on New York concert programs. It is not quite certain whether he was identical with the above mentioned Thomas Bradford who settled at Charleston, S. C. in 1791 at the latest.

4) Labarre, Trille. First mentioned November, 1793 in Boston papers as "professor and composer of music, lately from Paris". He taught "Vocal music after the manner of Italian schools" and, for several years, played in the theatre orchestras of Boston. Probably identical with the Trille Labarre, the guitariste, who according to Fétis, lived at Paris towards the end of the 18th century and of whose works he mentions several with these imprint dates, Paris, 1787, 1788, 1793, 1794.

Lock and Key, The. By Prince Hoare and William Shield. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1797.

Maid of the Mill, The. By Isaac Bickerstaff and Samuel Arnold. New accompaniment by Victor Pelissier, New York, 1796.

Mountaineers, The. By George Colman, the younger, and Samuel Arnold. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1793; new overture by Raynor Taylor and new accompaniments by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1796.

Naval Pillar, The. By Thomas Dibdin and Moorhead. Accompaniments by Alexander Reinagle, 1800.

Poor Vulcan. By Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1796

Prisoner, The. By Rose and Thomas Atwood. New accompaniments by Trille Labarre, Boston, 1797.

Purse, The. By Cross and William Reeve. New accompaniments and new airs by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1795.

Quaker, The. By Charles Dibdin. "Introductory symphony" and new accompaniments by Raynor Taylor, Baltimore, 1796.

Richard Cœur de Lion. By Grétry. New accompaniments by Trille Labarre, Boston, 1797.

Robin Hood. By Mac Nally and William Shield. Additional airs by Alexander Reinagle, Baltimore, 1794.

Rosina. By Mrs. Brooke and William Shield. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1798.

Spanish Barber, The. By George Colman, the younger, and Samuel Arnold. Additional airs Benjamin Carr and Alexander Reinagle, new accompaniments by Benjamin Carr, Philadelphia, 1794.

Waterman, The. By Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1796.

Woodman, The. By Mac Nally and William Shield. New accompaniments by Thomas Bradford, Charleston, S. C., 1793.

Zorinski. By Thomas Morton and Samuel Arnold, in the United States usually called a play interspersed with songs. New accompaniments by P. A. Van Hagen, sen., Hartford, Conn., 1797; by Victor Pelissier, New York, 1798.

Short title-list of plays interspersed with music[1]).

Blue Beard. By George Colman, the younger, music by Michael Kelly. New accompaniments by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1797.

Bourville Castle. By John Blair Linn. Music composed and compiled by Benjamin Carr, the orchestral accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1797.

1) Plays with one or two incidental songs have not been entered in this list, as for instance Godfrey's "Prince of Parthia". Nor did I enter the "Military Glory of Great Britain", 1762 and similar commencement exercises, though they were interspersed with music.

Columbus. By Thomas Morton. Music composed by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1797; by James Hewitt, New York, 1797; by P. A. Van Hagen, sen., Boston, 1800.

Darby's Return. By William Dunlap. Composer not mentioned.

Macbeth. By Shakespeare. Scotch music between the acts, adapted and compiled by Benjamin Carr, New York, 1795.

Mysterious Marriage, The. By Harriet Lee. "Music and accompaniments" composed by James Hewitt, New York, 1799.

Mysterious Monk, The. By William Dunlap. Ode and choruses in act III, composed by Victor Pelissier, New York, 1796.

Patriot, The, By Mr. Bates. Songs and overture by James Hewitt, New York 1794; With a new Medley overture, and the music and songs compiled and selected from the most popular tunes, by Benjamin Carr, Philadelphia, 1796.

Pizarro. By Augustus von Kotzebue. Music composed by James Hewitt, New York, 1800; by Alexander Reinagle and Raynor Taylor, Philadelphia, 1800. Who of these three musicians was responsible for "*The Favorite March in Pizarro.* New York. Published by Wm. Dubois," early in the 19th century, and the only piece of music incidental to the play that I have found so far, will be difficult to decide as the copy in the Boston Public Library (music for pianoforte 8057. 24. p. 23) does not mention the name of the composer. The march is reprinted in Appendix II.

Shelty's Travels. By William Dunlap. Composer not mentioned. New York, 1794.

Slaves in Algier. By Mrs. Rowson. Music composed by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1794.

Virgin of the Sun, The. By Augustus von Kotzebue. Music by Victor Pelissier, New York, 1800.

Short title-list of "Speaking Pantomimes"[1]).

Caledonian Frolic, The. "New Overture and Music adapted to the Piece by Benjamin Carr, New York, 1795.

Danaides, The. By Quenet. Music by Victor Pelissier, Philadelphia, 1794 (Comp. Seilhamer, III, p. 102).

Elopement, The. Music composed and selected by De Marque[2]), Philadelphia, 1795.

---

1) Titles were entered only if it was clear to me that music had been composed in the United States for the pantomimes. Otherwise the list would have become very much more extensive.

2) De Marque, violoncellist and composer. Probably one of the musicians who fled from Cape Franco-into the United States. First mentioned 1793 on Baltimore concert-programs as 'cellist and composer. Became in 1794 a prominent member in the orchestra of Wignelland Reinagle's company. His name is frequently met with on concert programs during the following years. Member of the City theatre orchestra at Charleston, S. C. 1798—1799.

Forêt Noire, La. "Overture entirely new" by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1794.

Harlequin Pastry Cook. New music composed by Victor Pelissier, Philadelphia, 1794.

Harlequin Shipwrecked. "The music compiled by Mr. De Marque from Pleyel, Gretri (sic), Giornowicki (sic), Giordani, Shields, Reeve, Morehead, etc. The new music by Reinagle," Philadelphia, 1795.

Lucky Escape, The. By William Francis. "Founded on Dibdin's celebrated Ballad of that name. The music selected from his most admired songs, and adapted with new accompaniments and an overture" by Alexander Reinagle, Baltimore, 1796.

Poor Jack. "With new music and a compiled Naval Overture called 'The Sailor's Medley'", by Benjamin Carr, New York, 1795.

Robinsoe Crusoe. By Placide. Altered probably from Linley's work, "with entire new . . . music", Philadelphia; 1790. Composer not mentioned. With music by Victor Pelissier, New York, 1796.

Shamrock. By William Francis. Music by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1795. (Comp. Seilhamer, III, 218.)

Shipwrecked Mariner Preserved. "With original Overture and Music composed by Raynor Taylor, Boston, 1797.

Sophia of Brabant. "With entire New Music" by Victor Pelissier, Philadelphia, 1794.

Touchstone, The. "Music selected and composed" by John Bentley [1]), New York, 1785.
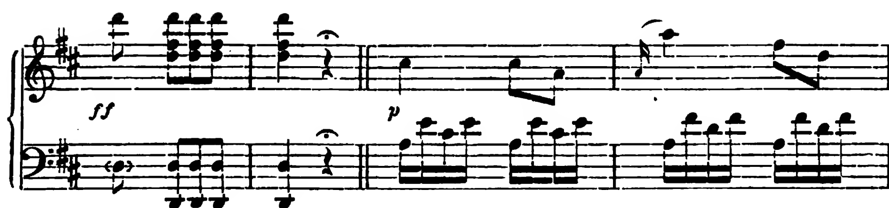
Witches of the Rock. By William Francis (comp. Seilhamer, III, 218). "With an entire new Overture, songs, choruses, and recitatives" by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1796.
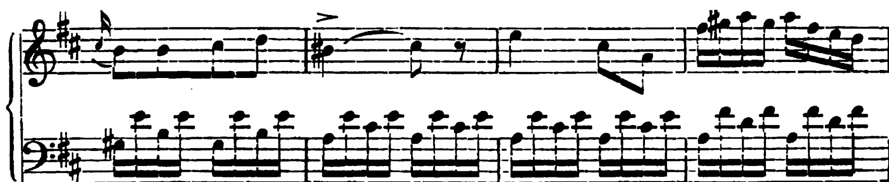
1) Bentley, John, first mentioned in 1783 as director of the City Concerts, Philadelphia; became harpsichordist in the Orchestra of the later on so-called Old American Company in 1785.
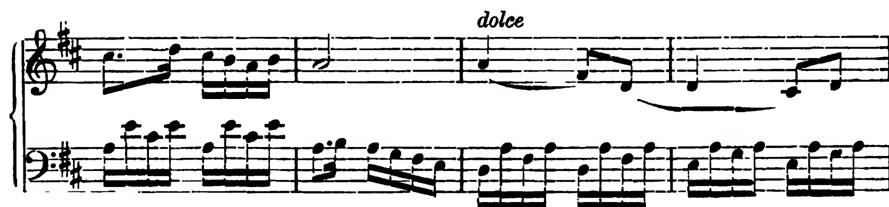
Appendix II.
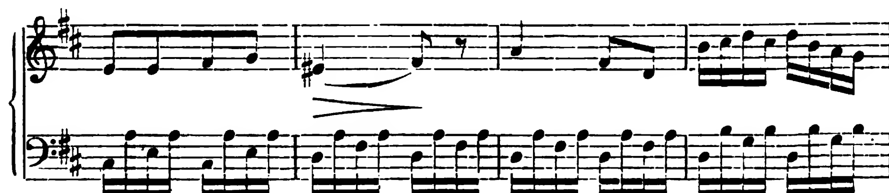
Rondo from the Overture to the Opera of 'The Archers or the Mountaineers of Switzerland. Composed by B. Carr. Arranged for the Pianoforte.
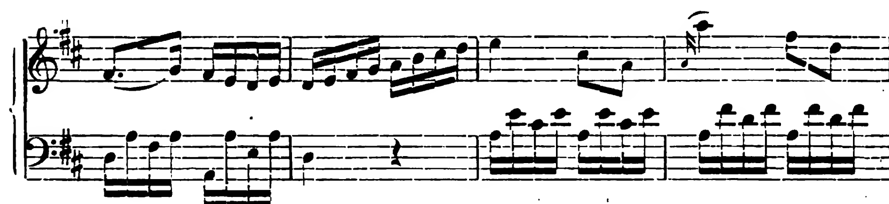
Allegro non troppo.
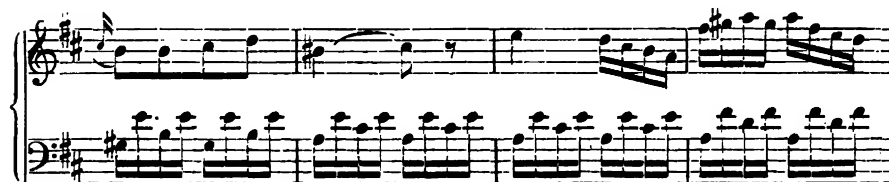

ff
p
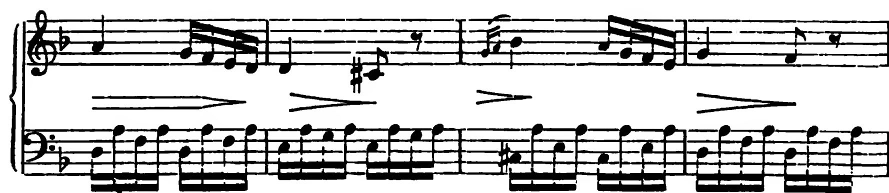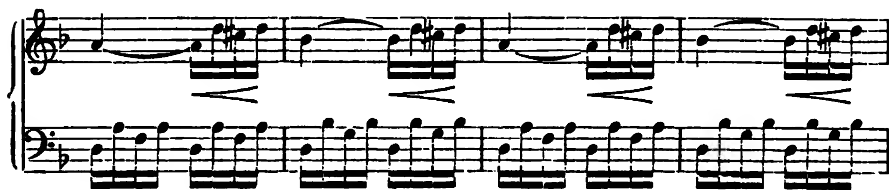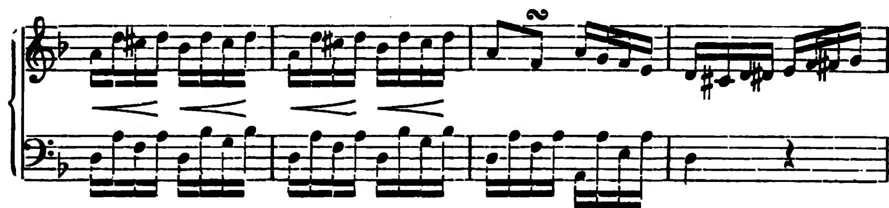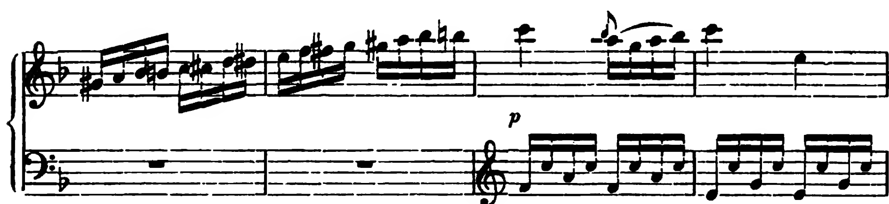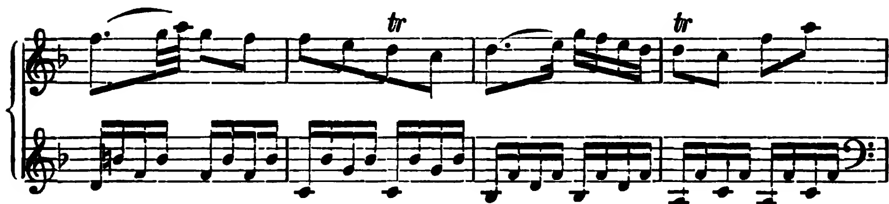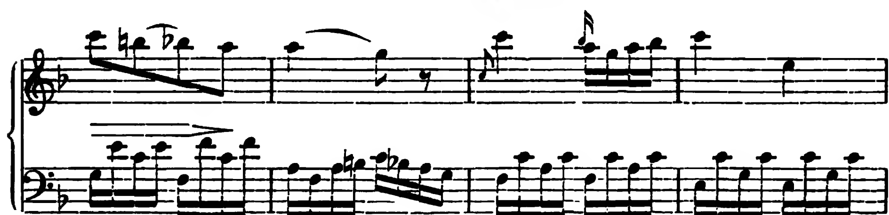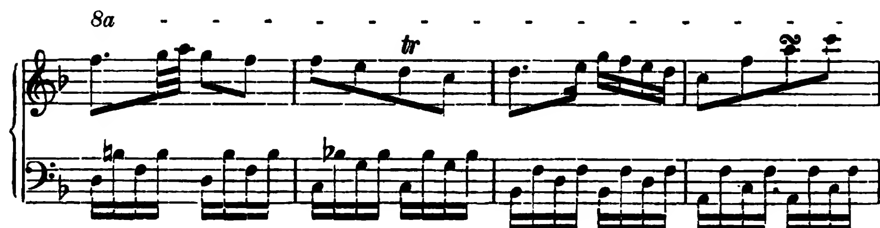



dolce
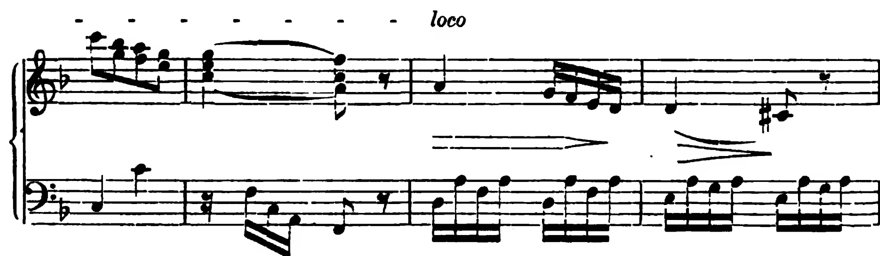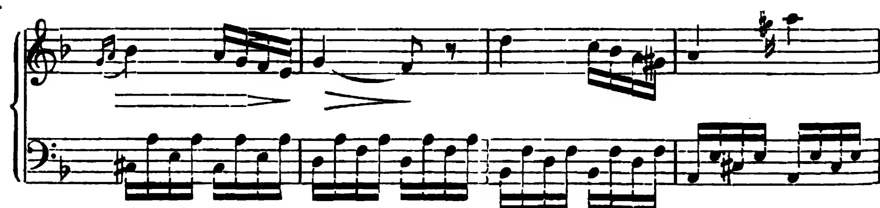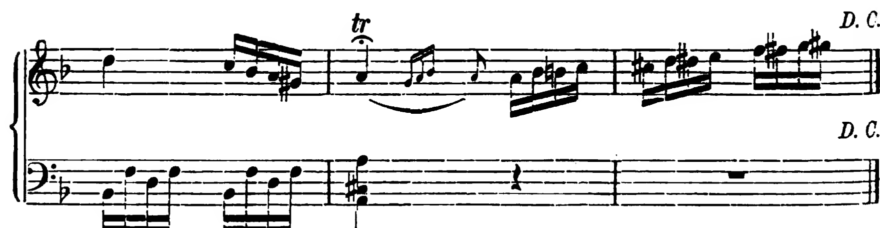










p

tr
tr

8va alta
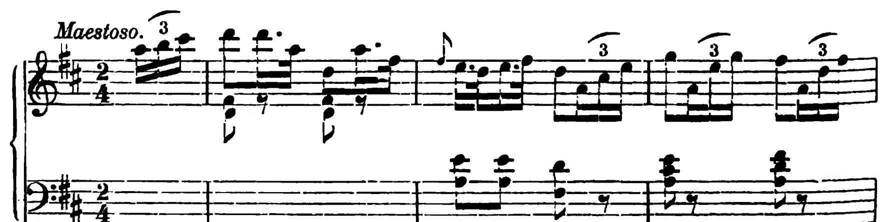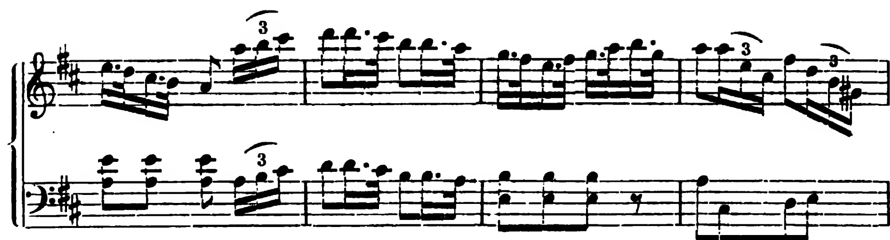






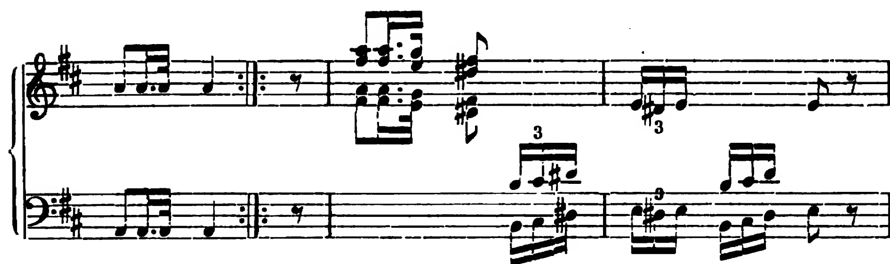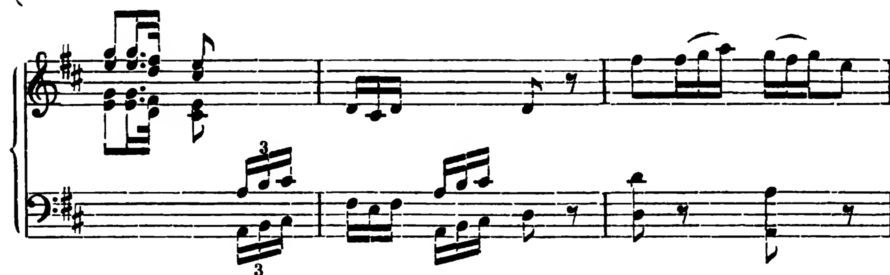


The Favorite March in Pizzarro.
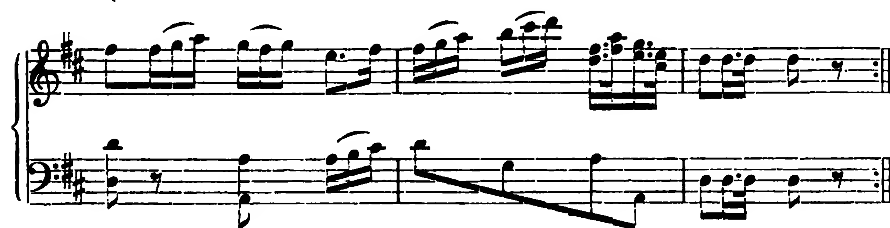
New York. Published by Wm. Dubois.




3
3
3
3
3


3
3
3


3
3



8a tr

loco
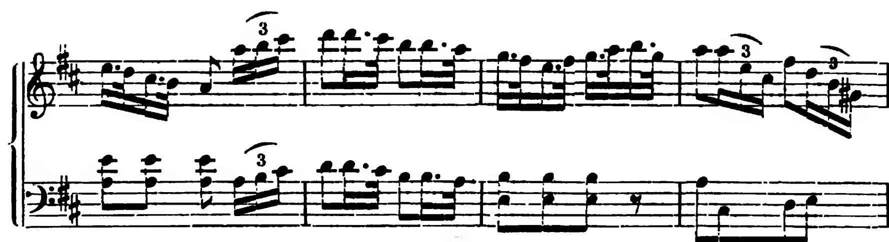
tr D. C.
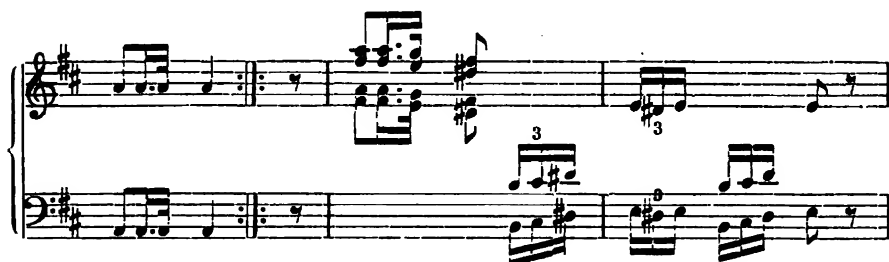
D. C.
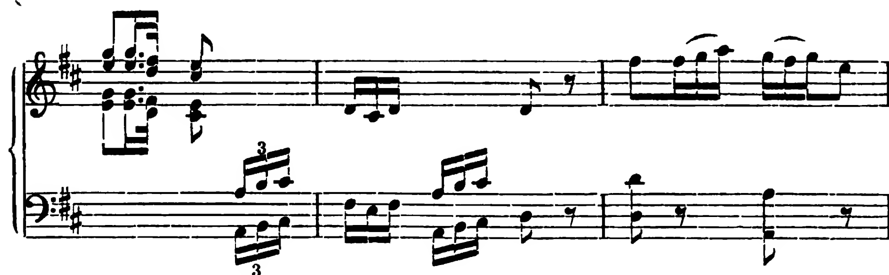
The Favorite March in Pizzarro.
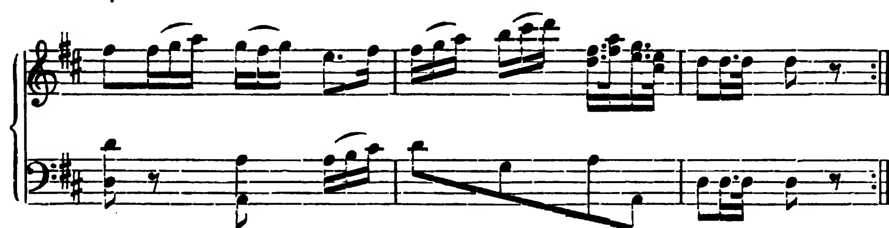
New York. Published by Wm. Dubois.

Maestoso. 3 3 3 3


3
3
3
3


3
3
3


3
3



Zum Thema „Georg Benda und das Monodram"

von

Fritz Brückner.
(Leipzig.)

Die Angriffe Edgar Istel's in Heft I des Sammelbandes VI auf meine Arbeit (Sammelband V, 4) »Georg Benda und das deutsche Singspiel« veranlassen mich zu einer Erwiderung. Ich werde mich darauf beschränken, Istel's zum Teil recht irreführende Beweise gegen meine Auffassung Benda's und dessen Monodrams zu widerlegen.

Beim Monodram, der Form eines mit Musik versehenen prosaischen Dialogs handelt es sich vor allem um die Frage, ob es als Theaterstück betrachtet, ästhetisch für möglich gehalten wird oder nicht. Ich stellte mich in meiner Arbeit auf den Standpunkt, daß es unmöglich sei. Dies als Vorbemerkung.

Istel will mir nun quellenmäßig nachweisen, daß ich Benda als Komponisten von Monodramen nicht nur unterschätzt, sondern auch eine durchaus verkehrte Charakteristik von ihm gegeben habe. Er beweist dies erstens mit seiner Ansicht, daß Benda der erste wirklich moderne Dramatiker, ganz im Sinne Wagner's gewesen sei, er beweist es zweitens mit dem von mir S. 611/13 abgedruckten Brief an Georg Benda über das einfache Rezitativ, er beweist es drittens mit Gluck's (Dedikation der *Alceste*) und Wagner's (Oper und Drama) Ansichten, er beweist viertens endlich die dramatische Darstellungskraft Benda's in seinen Monodramen mit Zeugnissen Mozart's, Jahn's, Landshoff's und Zitaten einer Anzahl zeitgenössischer Kritiken.

Istel's Vergleich der Monodramen Benda's mit den späteren Werken Wagner's ist kaum ernst zu nehmen. Das Monodram hat mit der Oper eigentlich gar nichts zu tun, es ist eine durchaus einseitige Verkennung der Sachlage, wenn man behauptet, daß prinzipiell akkompagnierte Dramen nichts andres als Wagner's letzte Werke seien. Hier handelt es sich um eine Stilfrage, nämlich woraus wachsen das Monodram und das Wagner'sche Musikdrama. Das Monodram kommt vom Schauspiel her, arbeitet nach ganz anderen Gesetzen sowohl wie die Oper als das Musikdrama. Die Form der Oper kann also gar nicht in Frage kommen. Wenn Istel sagt, daß Benda's *Ariadne* das erste musikdramatische Werk sei, das mit der alten Opernform gebrochen habe, so ist dies so mangelhaft ästhetisch und historisch gedacht, wie nur immer möglich. Wo hatte denn Benda's Monodram mit der Opernform in einem mit Musik versehenen Schauspiel zu brechen? Man kann doch sicher nur da etwas brechen, wo es etwas zu brechen gibt. Ferner, ist es denn etwas so unerhört neues, wenn zwischen gesprochenen, wie beim Monodram, und gesungenen Worten, wie in der Oper, seine Instrumentalmusik geschoben wird? Handelt es sich in diesem Falle denn um etwas anderes als um eine Benutzung der Instrumentalmusik für musikdramatische Zwecke? Kennt denn für diesen Fall Herr Istel nicht z. B. die früheste und die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts, die sehr oft die Instru-

mentalmusik zum selbständigen Träger der dramatischen Situation macht, einzig mit dem fundamentalen Unterschied, daß es sich hier nicht um eine stilwidrige Verwendung der Instrumentalmusik handelt? Obgleich sich die Frage hier um die Oper dreht, ist es meines Wissens noch keinem Historiker eingefallen, hier sofort den Vergleich mit Wagner heranzuziehen, sondern man drückte sich mit dem Konstatieren der Tatsache aus, daß die reine Instrumentalmusik schon sehr frühe für dramatische Zwecke benutzt worden sei. Istel ruft nun aus: Ich habe den ersten Musikdramatiker vor Wagner entdeckt, und das ist Benda mit seiner *Ariadne*, denn diese ist »das erste musikalisch-dramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat; die Musik folgt ausschließlich dramatischen Gesetzen«. Derlei übertriebene Behauptungen erkläre ich mir in erster Linie aus der modernen »Entdeckerwut«, die darauf bedacht ist, alles und jedes recht sensationell zuzustutzen; mit der Wissenschaft hat dergleichen nichts zu tun, und kein Mensch vor Istel hat, obgleich z. B. die Monodramen Benda's schon sehr oft in das Bereich wissenschaftlicher Beobachtung gezogen wurden, mit derartigen unwissenschaftlichen Hyperbeln um sich geworfen. Wie dumm müssen sich alle die vorkommen, die Benda's Monodramen kennen, daß sie sich von Istel sagen lassen müssen: »Die Monodramen, die Ihr zwar schon lange kennt, sind die ersten musikalisch-dramatischen Werke, sind die wahren Vorläufer Wagner's, aber Ihr habt das nur nicht gemerkt!«

Dann meint Istel, daß ich das denkbar absurdeste besonders mit dem Satz gesagt habe: »Der neuen Zeit sich als Dramatiker anzuschließen, gelang Benda nicht«, und konstruiert mit Hilfe des von mir S. 611/13 abgedruckten Briefes von Georg Benda über das einfache Rezitativ den Satz: »Benda ist kein moderner Dramatiker«, weil Benda dort selbst gesagt habe: »Die Musik verliert, wo man ihr alles opfert«. Hier operiert Istel mit Mitteln, die durch Richtigstellung der Tatsache eine sehr eigentümliche Färbung erhalten und deren Charakteristik ich dem Leser überlasse. Istel redet von Benda nur als dem Komponisten von Monodramen. In dem zitierten Briefe erwähnt Benda das Monodram aber auch nicht mit einem einzigen Worte, er denkt an nichts anderes, als an das Singspiel und die Oper, was Istel ebenso gut weiß, wie ich[1]). Nun geht Istel aber hin, bezieht Urteile, die ich über Benda als Singspiel- und Opernkomponisten machte, auf sein Steckenpferd, das Melodram, und will mir damit kopflose Behauptungen nachweisen. Er wollte den Satz »Der neuen Zeit als Dramatiker sich anzuschließen, gelang ihm nicht«, offenbar mißverstehen. Denn was heißt in diesem ganzen Zusammenhang moderne Zeit? Dachte ich etwa dabei wie Istel an Wagner? Nein, die »neue Zeit« sind — nur absichtliches Mißverstehenwollen kann dies nicht herausfinden — die Prinzipien, die Gluck aufgebracht hat und die für unsern Fall in dem Satze Gluck's seiner *Alceste*-Dedikation gipfeln: »Ich habe mich dennoch gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen«, eine der Benda'schen Manier im Monodrama direkt ins Gesicht schlagende Behauptung. Wenn Istel Gluck als »Quelle« heranzieht, dann müßte er solche lapidaren Sätze kennen und sich aufs allererste mit ihnen abfinden, bevor er Benda als den modernsten Dramatiker aus-

1) Und in dem ganzen Absatz auf S. 578 meiner Studie ist von dem Monodram nicht so viel die Rede, wohl aber von dem Singspiel.

spielen will. Aber dies ist noch nicht alles. Aus dem Absatz auf S. 578 geht noch viel genauer hervor, wie das »der neuen Zeit usw.« gemeint ist. Es wurde dort gesagt, daß sich Benda »später« von der Bühne ganz abgesagt hat, daß er sogar in seinen Singspielprinzipien wankend geworden sei, *Romeo und Julie* ins Italienische übersetzt und mit Rezitativen versehen haben wollte. Wenn Benda sich der neuen Zeit als Dramatiker angeschlossen hätte, dann müßte er sich die Reformen Gluck's auf dem Gebiete der Oper zu nutze gemacht haben. Daß die Absicht, die *Romeo*-Partitur mit Rezitativen zu versehen, ein ganz äußerliches Zurückkehren vom Singspiel zur Oper bedeutet, zeigt hinlänglich, daß es Benda eben nicht gelang, sich der neuen Zeit anzuschließen. Das Melodram aber hat mit den Prinzipien Gluck's nichts zu tun, denn hier, um Gluck's Worte zu gebrauchen, trifft es vor allem zu, daß der Schauspieler im Feuer des Dialogs unterbrochen wird. Hätte sich Gluck über das Monodram zu äußern gehabt, er würde es mit ähnlichen Worten wie Wagner getan haben, der sich mehrfach überaus drastisch äußert und sagt, daß das Melodram mit Recht als »ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden« sei (Schriften III, Bd. 4 S. 4). Und um ein zeitgenössisches Urteil zu zitieren, verweise ich auf das Wort Kirnberger's in der Benda'schen Selbstbiographie (diese nach Istel's Meinung gelten lassend), wo es heißt (I. S. 259): »Zu *Ariadne* und *Medea* wünschte er die Musik einfacher, weniger kleine Mahlerei und nur an den Stellen, wo die Handlung Ruhepunkte hätte, Zwischensätze, um den Eindruck des vorhergegangenen Affekts zu verstärken und den Inhalt des folgenden Textes vorzubereiten«. Darin steckt ein gutes Teil scharf dramatischer Empfindung und Verstandes, eine Anschauung, die nicht von der Musik allein, mag diese sein, wie sie will, ausgeht, sondern vom Prinzip der Anwendung der Musik auf das Drama. Aber das geht Istel alles nichts an, es lag ihm nur daran, mit irreführenden Gründen zu beweisen, daß ich mit: »Der modernen Zeit usw.« das denkbar absurdeste behauptet hätte.

Viel Mühe gibt sich Istel damit, mir zu beweisen, daß Benda in seinem Melodram sich als Dramatiker ersten Ranges zeige. Istel zitiert hier als kompetentesten Zeugen Mozart, vor allem in dem Glauben, ich würde etwa die so überaus bekannte Stelle nicht kennen. Ich kenne sie, um das Beispiel zu geben, das sich direkt aus meiner Arbeit ergibt, aus Schlösser's Biographie Fr. W. Gotter's in Litzmann's »Theatergesch. Forschungen«, die von mir ausdrücklich erwähnt wird, abgesehen davon, daß jeder, der über diese Zeit arbeitet, solche Stellen selbstverständlich kennt. Dies nur nebenbei. Wo in aller Welt habe ich nun aber, auch in bezug auf die Melodramen, einen Angriff auf die dramatische Ehre Benda's gemacht, die Istel vor mir in Schutz nehmen zu müssen glaubt? Istel stützt sich auf meine Sätze: »Die Monodramen Benda's sind nur Stilproben«, und »die Musik ist dabei vollkommen Nebensache«, sie »leistete eben ganz andere als ästhetische Dienste«. Auch hier habe ich, wenigstens im Prinzip, nicht das Geringste zurückzunehmen, wenn ich auch offen sage, daß ich die Sätze etwas vorsichtiger hätte ausdrücken sollen. Die Sätze schreiben sich von der ganzen Stellung her, die ich dem Monodram gegenüber einnehme, und die ich bereits genügend präzisiert habe. Die Melodramen Benda's kommen bei einer kritischen Würdigung Benda's durchaus an zweiter Stelle, wie das ganze Melodram nur vorübergehende Bedeutung hat, mag sein Prinzip noch so oft in der späteren Musik

wieder auftauchen. Daß Benda in dieser unerquicklichen Gattung trotzdem bedeutendes geleistet, dramatische Wirkungen erzielt hat, habe ich an keiner Stelle geleugnet, habe überhaupt die spezielle Frage über die Bedeutung dieser Musik garnicht berührt. Mozart's, Jahn's usw. Urteile beziehen sich aber fast lediglich auf die Musik als solche. Es ist ja ganz interessant, danach zu forschen, wie sich Mozart zum Melodram überhaupt gestellt hat. Abgesehen davon, daß er in seiner für die Theaterkomposition wichtigsten Wiener Zeit gar nicht auf das Monodram zurückkommt, war er selbst damals, als er die erwähnten Worte an seinen Vater schrieb, der Meinung[1]), daß wohl die Darstellung beim Monodram sehr wesentlich sei. Denn Mozart vergißt in dem spätern Briefe an seinen Vater, wo er nochmals auf die Sache zurückkommt, nicht, besonders zu betonen, daß bei der Ausführung eine gute Darstellung notwendig sei: »allein einen guten Akteur oder gute Aktrice erfordert es«. Das nähert sich bereits meinem Standpunkt, wenn ich sage, daß die Musik (für die Aufführung) »Nebensache« sei, und ich nehme für ein Bühnenwerk durchaus den Standpunkt ein: Wie wirkt es in der szenischen Darstellung? Und wenn ich sage, die Monodramen waren nur Stilproben, so bleibt Istel den Beweis schuldig, daß die Melodramen für Benda's Schaffen wesentlich seien. Er müßte den Beweis liefern, daß Benda die Kompositionsprinzipien, die er im Melodram anwendete und die Istel zu dem Vergleich mit Wagner reizten, auf das Gebiet der Oper und des Singspiels verpflanzte, was aber absolut nicht geschehen ist und gar nicht geschehen konnte, weil Monodram und Oper (Singspiel) innerlich nichts miteinander zu tun haben. Die etwa möglichen Beziehungen beider Gattungen habe ich in meiner Studie für aufmerksame Leser angedeutet; hervorheben möchte ich nochmals, daß in dem mehrfach erwähnten Briefe Benda's über das einfache Rezitativ, in welchem der Komponist einen geistigen Rückblick auf sein gesamtes dramatisches Schaffen wirft, das Monodram nicht erwähnt wird.

Im übrigen muß ich Herrn Istel bitten, mir anzugeben, wo ich in einer einzigen Stelle meiner Studie das dramatische Talent Benda's in seinen Monodramen angezweifelt habe, was ihn berechtigt, zu sagen, daß, wer die *Ariadne* oder *Medea* auch nur einmal in der Hand gehabt habe und nicht zu der Überzeugung von Benda's dramatischem Talent allerersten Ranges komme, von musikalisch dramatischer Wirkung überhaupt nichts verstehe. Ich müßte mir ja sozusagen ins eigne Fleisch schneiden, wenn ich Benda in seinen Singspielen dramatisches Talent zugestehe, in seinen Monodramen aber nicht. Es handelt sich hier immer wieder um die Frage, ist das Monodram ästhetisch möglich oder nicht. Von diesem Standpunkt habe wenigstens ich Benda's Monodramen betrachtet, und das war bei gutem Willen absolut nicht zu verkennen. Den positiven Wert der Musik berührt dies aber nicht und diesen habe ich auch nicht angegriffen, weshalb also das Insfeldführen so bekannter Zeugen wie Mozart und Jahn usw. ebenso unnötig wie irreführend war.

Zum Schluß möchte ich zur Rechtfertigung für den mehrfach angegriffenen Stil meiner Studie ein kurzes Beispiel bringen, woraus hervorgeht, daß es sich nur um ein künstlerisches Mittel gehandelt hat, wenn ich ein weniger geschliffenes Deutsch schrieb: der zeitgenössische Biograph Schröder's, Meyer, läßt diesen

1) Mozart's Briefe, ed. Nohl II, Aufl. I, 207 ff.

bekannten Schauspieler über die erste Medea Madame Hensel urteilen (S. 142): »Hätte es (das Publikum) Rechenschaft von seinen Eindrücken gegeben, so würde es gefunden haben, daß die wüthenden Stellen nur durch die Nachbarschaft der sanften gewannen. Schröder berief sich deshalb auf ihre Medea«. Aus solcher Lektüre entstanden mir die Sätze, wie: »Zum Ausrasen ist deutsche Musik zu gut«. Wie hätte ich aber alles und jedes, was ich bei meiner Arbeit empfand, motivieren sollen! Guter Wille gehört zu jedem Verstehenwollen.

Damit ist die Kritik der Hauptangriffe Istel's erledigt. Es bleiben nun noch zwei dunkle Punkte übrig, die aufzuklären meine Verpflichtung ist. Der erste Punkt betrifft den Vorwurf, ungenau abgeschrieben zu haben — dazu bitte ich Anhang III, S. 609 meiner Studie zu vergleichen, wodurch sich dieser Vorwurf merkwürdig schnell entkräftet, da sich dort die Namen Gerstenberg und Brandes finden. Nun aber den letzten Punkt, die Istel'sche Pygmalionarbeit betreffend. Es fällt nicht schwer, Istel's ganze Art der Angriffsweise darauf zurückzuführen, daß ich das Vergehen auf mich geladen habe, seine Arbeit nicht voll zitiert und sie wohl möglichst lobend und epochemachend erwähnt zu haben. Ich hätte das erstere tun können, wenn, wie es den Anschein hat, Istel einen so großen Wert darauf legt, im übrigen steht es mir und jedem andern vollständig frei, eine Arbeit, die für mich weiter gar nicht in Betracht kam und über die ich gar keine kritischen Bemerkungen gemacht habe, zu zitieren, zumal sie jedem Leser der Sammelbände durch die zur I M G. gehörenden »Beihefte« bekannt war. Hätte ich mir eine Kritik gestattet, so hätte ich sagen müssen, daß mich Istel's Beweise über die Autorschaft Rousseau's noch nicht überzeugt haben und daß sie mir als Hypothesen erscheinen, wofür ich Gründe beibringen könnte. Wäre es mir also daran gelegen gewesen, Istel, wie er wohl meint, einen Hieb zu versetzen, so hätte ich dies in meiner Arbeit wohl tun können, aber die ganze Frage gehörte nur ganz beiläufig zu meinem Thema. Im übrigen bleibe ich vollständig bei der Ansicht, daß es unwesentlich ist, ob Benda diese Musik gekannt hat oder nicht. Sollte Istel das Gegenteil beweisen können, so soll es mir ja ganz recht sein. Er will dies in der angekündigten Arbeit tun; was in einer angekündigten Arbeit stehen wird, geht mich aber wohl nichts an! [1])

1) Anm. d. Redaktion. Mit dem Abdruck von Dr. Brückner's Antwort auf Dr. Istel's Kritik beendet die Redaktion die Kontroverse im Rahmen dieser Zeitschrift.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. Oktober, 1. Januar, 1. April und 1. Juli. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**

Zur Geschichte der deutschen Suite.

Von

Hugo Riemann.

(Leipzig.)

Seit ich im Jahre 1893 bei der Spartierung von Schein's *Banchetto musicale* (1617) die überraschende Entdeckung machte, daß die Suite durchaus nicht eine Erfindung der französischen Lauten- und Klaviermeister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist, sondern in Deutschland bereits zu Anfang des Jahrhunderts, sogar in der Form der freien Variierung derselben Themen gemäß dem Charakter der verschiedenen Tänze bestanden hat (es gelang mir, nicht lange darauf, Schein in Paul Peurl einen Vordermann zu geben, durch den die deutsche Variationen-Tanzsuite bis 1611 zurückzudatieren war), hat mich die Geschichte dieser ältesten zyklischen Form andauernd lebhaft interessiert, und glückliche Zufälle kamen meinem Suchen nach weiteren Bausteinen zu einer Geschichte derselben zu Hilfe, so 1898 die Auffindung von zehn Orchestersuiten von J. Fr. Fasch in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig (fünf derselben in eigenhändigen Kopien von J. S. Bach), durch welche ich auf die eminente historische Bedeutung der sogenannten französischen Ouvertüre in der deutschen Orchestermusik aufmerksam wurde. Die von mir seinerzeit erstmalig ausgesprochene Vermutung, daß Joh. Rosenmüller in seinen damals noch verloren geglaubten *Sonate da camera* vom Jahre 1667 der deutschen Tanzsuite eine italienische Kanzone als Einleitung vorangestellt habe, bestätigte sich 1898 durch A. Horneffer's Auffindung eines Exemplars der zweiten Ausgabe des Werkes vom Jahre 1670, und nunmehr galt einstweilen Rosenmüller als derjenige, welcher die Verschmelzung der italienischen Sonate mit der deutschen Suite vollzogen hätte. Daß die italienische Sonate oder Kanzone, wie wir sie seit der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in einer schier endlosen Reihe von Werken vor uns haben, eigentlich selbst eine Parallelbildung der deutschen Suite ist, habe ich bereits 1895 in den Aufsätzen »Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform« (in der Münchener »Aula«) und »Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts« (in der »Sängerhalle«) nachgewiesen. Die merkwürdig den Charakter wechselnden kleinen Teilchen der Kanzone, wie sie bereits bei G. Gabrieli, Cl. Merulo usw. charakteristisch entwickelt dasteht, prägen unverkennbar die Tanztypen Pavane und Gaillarde bzw. Courante aus;

aber diese Teilchen sind immer nur skizzenhaft gehalten, und es kommt in denselben nicht zu so gründlichen Ausarbeitungen wie in den Tänzen der deutschen Suite mit ihren zwei bis drei manchmal schon respektabel langen Teilen mit Reprisen. Die Kanzonen dieser Zeit sind noch nicht in selbständige gegen einander abgeschlossene Sätze (geschweige solche mit Reprisen) gegliedert, sondern springen nach einer relativ kurzen Anzahl von Takten zu anderen Motiven, anderem Tempo und anderer Taktart über; besonders aber scheidet die Kanzone scharf von der deutschen Suite die Aufnahme nach Art des Ricercar imitierend gearbeiteter (fugierter) Partien, die oft genug den breitesten Raum im ganzen Werke einnehmen. Man wird wohl das rechte treffen, wenn man sagt, daß die italienischen Instrumentalkanzonen, welche sogleich mit dem Namen *Canzon francese* auftreten, zunächst direkt als Orgelarrangements wirklicher französischen Chansons in die Instrumentalmusik gekommen sind (Cavazzoni 1543, A. Gabrieli 1571), da in der Tat viele französische Chansons des 16. Jahrhunderts das für die Instrumentalkanzone charakteristische Umschlagen aus dem Pavanen- oder Allemanden-Charakter in den Gaillarden- oder Couranten-Charakter aufweisen und dazwischen (oder zu Anfang bzw. zu Ende) motettenartig imitierend gesetzt sind. Da zu jener Zeit auch die eigentlichen Tänze in der Regel mit Texten versehen sind, so ist dieses seltsame Gemengsel der verschiedenen Typen wenigstens für weltliche Kompositionen wohl begreiflich, und auch das läßt sich verstehen, wie auf dem Umwege über die Orgelbearbeitung diese Form zu dem führen konnte, was später im Gegensatz zu der deutschen Tanzsuite geradezu *Sonata da chiesa* (Kirchensonate) benannt wurde. Doch tritt diese charakterisierende Unterscheidung der Kirchensonate und Kammersonate erst auf, nachdem die deutsche Suite in Italien und die italienische Sonate in Deutschland Eingang und Pflege gefunden (um die Mitte des 17. Jahrhunderts). Noch in Giovanni Vitali's *Sonate da chiesa* op. 2 (1667) sind die Sonaten, trotz inzwischen erfolgter schärferen Abgliederung der einzelnen Sätze durch Schlüsse oder Halbschlüsse und Verminderung ihrer Zahl auf vier oder drei, im ganzen so kurz, daß G. Pölchau in sein (das jetzige Königsberger) Exemplar des Werkes die Bemerkung einzeichnete: »Solche kleine Stücke nannte man damals Sonaten!«

Es ist nicht eben verwunderlich, daß die deutsche Suite ebenso wie sie fortgesetzt neu aufkommende Tänze in immer größerer Zahl aufnahm, schließlich auch Stücken Zutritt gewährte, die gar keine Tänze waren. Schon A. Hammerschmidt's »Newe Paduanen etc.« (Erster Fleiß und Ander Theil 1639) bringen zwischen den Tänzen französische (francoïsche) Airs, also Stücke, die nicht Tänze sein wollen. Doch enthält Hammerschmidt's Werk in beiden Teilen keine ausgeführten Suiten; die längsten sind die 4sätzige in F-dur (Balletto, Sarabande und 2(!) Cou-

ranten) und die 3sätzige in H-moll(!) (Courante, Ballett und Sarabande), beide im zweiten Teile; im übrigen stehen immer nur zwei zusammengehörige Sätze nebeneinander und dazwischen viele ganz isolierte (zu Anfang 5 Paduanen, weiterhin 8 Couranten, 2 Gaillarden und 4 Ballette, im 2. Teile: 7 Paduanen.) Doch ist ja freilich nicht ausgeschlossen, daß Hammerschmidt die Zusammenstellung in gleicher Tonart stehender Sätze zu Suiten dem Ermessen des Ausführenden überläßt; daß ihm aber die Variationensuite noch geläufig ist, beweisen die Nummern 48—50 des zweiten Teils (»Gaillarde auf den 1. [2., 7.] Paduan«). Als tonartlich zusammengestellte Paare begegnen uns im ersten Teile:

Courante und Ballett (in D-moll),
Ballett und Courante (in G-moll, in D-dur),
Arie uud Sarabande (in A-moll [2mal]),
Ballett und Sarabande (in G-dur, in F-dur),

im zweiten Teile:

Mascherade und Courante (in D-dur),
Arie und Sarabande (in D-moll; in D-dur),
Ballett und Courante (in F-dur),
Mascherade und Sarabande (in B-dur, in D-dur, in C-dur),
Arie und Courante (in G-moll),
Ballett und Sarabande (in A-moll, in C-dur, in D-dur, in G-dur),
Courante und Ballett (in D-moll),

Der zweite Teil bringt als Nr. 51 ein Ballet ₵ mit 18 Variationen (die letzte im $^3/_2$-Takte als »Sarabande« bezeichnet) und als Nr. 52 und 53 Kanzonen(!) »auf die Ballette« Nr. 32 und Nr. 37. Offenbar versucht Hammerschmidt bereits, Elemente der italienischen Form mit solchen der deutschen in direkte Beziehung zu bringen. Ist doch das Balletto (Ballo) selbst auch schon eine Art kleiner Sonate nur ohne einen fugierten Teil (gewöhnlich drei Teile, von denen der zweite oder dritte im Tripeltakt steht, die beiden anderen in ₵).

Seit 1650 treten immer häufiger Werke auf, welche an die Spitze der Suite ein Stück stellen, das kein Tanz ist und als *Sinfonia*, *Sonata*, *Sonatina* oder *Praeludium* bezeichnet wird. Leider kennen wir die Werke, in denen mit dieser bedeutsamen Neuerung der Anfang gemacht zu sein scheint, nur dem Titel nach aus Walther's Lexikon, dessen Verläßlichkeit aber außer Zweifel steht. Es sind: »Das dreifache Zehen, allerhand Sinfonien, Paduanen, Balletten, Allemanden etc.(!) von 3—5 Stimmen« von Johann Rudolf Ahle (1650) und »Sinfonien, Scherzi(!), Ballette, Allemanden, Couranten und Sarabanden« von Martin Rubert (ebenfalls 1650). Bisher ist alle meine Mühe, irgendwo ein Exemplar eines dieser beiden Werke aufzutreiben, vergeblich gewesen. Durch die Notiz S. 334 von Parry's »The music of the XVIIIth century« (Bd. 3 der Oxford History of music) kam ich aber auf die Spur zweier anderen Werke, welche

gleichfalls der Suite als erste Nummer eine Sinfonia oder Sonata voranstellen, nämlich »Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten und Sarabanden mit drei oder fünf Instrumenten« von Johann Jakob Löwe (Bremen 1658) und „Musikalische Frühlingsfrüchte“ für drei bis fünf Instrumente mit Continuo von' Diedrich Becker (Hamburg 1668). Parry scheint nicht erkannt zu haben, daß in diesen Werken die Sonate bezw. Sinfonie zur Suite gehört, sagt wenigstens nichts dergleichen, sondern stellt nur fest, daß diese Werke Elemente der Suite des 17. und derjenigen des 18. Jahrhunderts mischen; unter ersteren versteht er aber anscheinend vorzugsweise Pavane und Galliarde, unter letzteren Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Er hat zwar ganz richtig bemerkt, daß auch bereits bei Hammerschmidt 1639 die Sarabande in der Suite erscheint, aber übersehen, daß die Folge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue nicht erst für das 18. Jahrhundert, sondern bereits für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch ist und daß Paduane und Gaillarde schon nach 1650 fast ganz verschwinden. Anscheinend hat schon Rubert beide nicht mehr, bei J. J. Löwe fehlt die Pavane wenigstens dem Namen nach in sämtlichen 12 Suiten, während die Gaillarde noch sechsmal vorkommt. Aber die neue Ordnung steht z. B. bereits in Esajas Reusner's *Deliciae testudinis* 1667 typisch da[1]; in keiner der fünfzehn Suiten dieses Werkes fehlt auch nur einer der vier Sätze und die 6., 7., 10. und 14. Suite haben sogar überhaupt nur diese vier (ebenso in den »Neuen Lautenfrüchten« Reusner's v. J. 1676 die 1., 4., 6., 7., 8., 9. und 11. Suite). Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Neuordnung Reusner persönlich zuzuschreiben ist; denn Reusner ist überhaupt ein Tonkünstler von ganz hervorragenden Qualitäten, ein Harmoniker von überraschender Kraft und Logik und ein Meister der Stimmführung auf der Laute, der seinesgleichen kaum haben dürfte.

Ich sagte oben, daß bei Löwe die Pavane »dem Namen nach« aus sämtlichen zwölf Suiten verschwunden ist. Es scheint aber, daß hier die ‚Sinfonien‘ die Pavanen ersetzen sollen, wenigstens hat diejenige der mir in Kopie vorliegenden G-moll-Suite (Nr. III) große Verwandtschaft im Charakter mit der Pavane. Die Satzordnungen der zwölf Suiten sind (die Suiten sind nicht als solche bezeichnet):
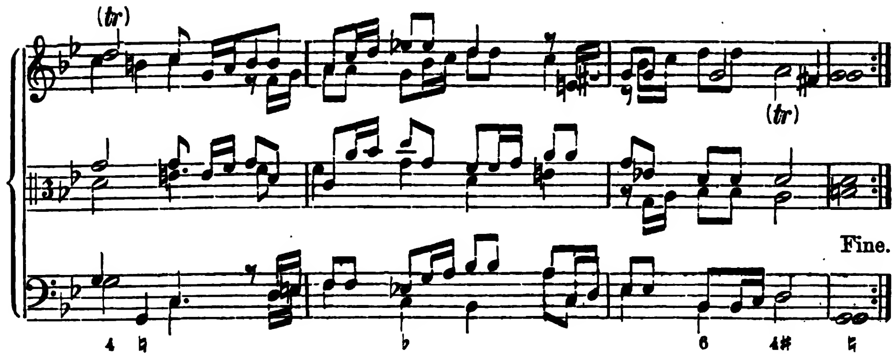
---

1) Wie es scheint, hat ein leider verschollenes Werk von Reichard Karl Beck bereits die vier typischen Sätze, doch noch nicht in der typischen Ordnung, sondern in der Folge »Allemanden, Balletten, Arien, Giguen, Couranten, Sarabanden« (Straßburg 1654), ebenso Joh. Ernst Rieckh »Neue Allemanden, Giguen, Balletten, Couranten, Sarabanden und Gavotten« (Straßburg 1658), welche beide auch wieder das Veralten der Paduane und Gaillarde belegen.

I. (Nr. 1—4) Synfonia, Intrada, Galliarda, Couranta (A-moll),
II. (Nr. 5—9) Synfonia, Intrada, Couranta, Sarabande (G-dur),
III. (Nr. 10—14) Synfonia, Allemanda, Galliarda, Couranta, Sarabanda (G-moll),
IV. (Nr. 15—19) Synfonia, Allemanda, Aria, Galliarda, Ballett (C-dur),
V. (Nr. 20—23) Synfonia, Intrada, Aria, Sarabanda (D-dur),
VI. (Nr. 24—28) Synfonia, Intrada, Couranta, Ballett, Sarabanda (F-dur),
VII. (Nr. 29—31) Synfonia, Intrada, Galliarda } (E-moll, vielleicht zusam-
VIII. (Nr. 32—34) Synfonia, Aria, Sarabanda } mengehörig?)
IX. (Nr. 35—38) Synfonia, Intrada, Aria, Couranta (D-dur),
X. (Nr. 39—43) Synfonia, Intrada, Intrada, Ballett, Sarabanda (G-dur),
XI. (Nr. 44—47) Synfonia, Intrada, Galliarda, Couranta (A-moll).
XII. (Nr. 48—51) Synfonia, Aria, Galliarda, Couranta (D-dur).
Als Nr. 52 ist eine einzelne Synfonia in C-dur angehängt.

Da bis jetzt Löwe's Sinfonien die ältesten erhaltenen Spezimina für das Auftreten von Einleitungssätzen ohne Tanznamen in der Suite sind, so wird es erwünscht sein, von ihrer Beschaffenheit einen Begriff zu bekommen. Ich gebe daher das Stück vollständig. Die Musik Löwe's ist übrigens nicht gerade hervorragend, zwar im allgemeinen gut im Satz, aber trocken in der Erfindung und reizlos.

Synfonia (nur 1♭ vorgezeichnet). Joh. Jak. Loewe 1658 (Suite III).

Vo 1o
Vo 2o
Vla 1a
Vla 2a
Basso pro Viola o Fagotto. Basso continuo.



Reusner's in demselben Jahre wie die verschollene erste Ausgabe von Rosenmüller's Kammersonaten (1667) erschienenes Lautentabulaturwerk *Deliciae testudinis* enthält unter 13 Suiten drei, denen ein Präludium vorausgeschickt ist, nämlich

Nr. 1 D-moll (9 Sätze): Praeludium, Paduan, Allemande, Couranta, Sarabanda, Gigue, Gavotte (!) Sarabanda,
Nr. 2 F-dur (7 Sätze): Praeludium, Couranta, Paduan, Allemanda, Couranta, Sarabanda, Gavotte (!),
Nr. 9 G-moll (7 Sätze): Praeludium, Paduan, Allemanda, Couranta, Sarabanda, Gavotte (!), Gigue.

während in der 4., 11., 12., 13. Suite eine Pavane und zwar eine echte Pavane alten Stils (im breiten Allabreve, drei mit Reprisen versehene Teile) als Einleitung vor den neuen Normalsätzen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue steht, denen die vierte vor, die 12. und 13. nach der Gigue eine Gavotte gesellen. Diese Reusner'schen Präludien sind ganz prächtige Stücke und heben sich zweifellos viel besser von den Tanzstücken ab als die nicht als solche benannten Pavanen Löwe's und die benannten Reusner's in den durch sie eröffneten Suiten. Es ist darum gewiß verwunderlich, daß Reusner selbst von Einleitungsnummern dieser Art später wieder abgegangen ist und in den »Neuen Lautenfrüchten« (1676) nur der siebensätzigen sehr bedeutenden ersten Suite in B-dur ein Präludium gegeben hat:

Praeludium, Sonatina (!), Allemanda, Courant, Sarabanda, Aria (!), Gigue.

Die Sonatinen dieser und der sechssätzigen Schlußsuite in D-dur:

Sonatina, Allemanda, Courant, Sarabanda, Gavotte, Gigue, Passacaglia

stehen im langsamen Tripeltakt, haben drei Teile mit Reprisen und scheinen bestimmt, die alte Gaillarde neu zu beleben, freilich aber dann mit der historisch irrigen Idee, daß die Gaillarde ein feierlicher, gravitätischer Tanz gewesen wäre. Die Größe des Ausdrucks der beiden Sonatinen ist wahrhaft bewundernswürdig und die (obgleich durchweg ebenfalls sehr guten) Sarabanden Reusner's treten schon durch ihre Beschränkung auf

nur zweimal acht Takte ganz entschieden gegen dieselben in Schatten. Als Rarität sei noch hervorgehoben, daß die Courante der D-dur-Suite keine Repetitionszeichen, sondern ausgeschriebene »veränderte Reprisen« hat.

Obgleich damit etwas aus dem Rahmen dieses Aufsatzes heraustretend, gebe ich als Anhang die B-dur-Suite Reusner's von 1676 vollständig, da ihre Qualität in der Tat eine so exzeptionelle ist, daß ich sie möglichst schnell weiteren Kreisen bekannt machen möchte.

Ein Neudruck der Werke Reusner's in extenso, einfach übergeschrieben auf ein Doppelsystem mit 𝄞 und 𝄢 würde eine ganz erhebliche Bereicherung der älteren Klavierliteratur bedeuten, und zwar ohne Hinzufügung irgend einer Note oder sonstige Änderungen, selbst Oktavverdoppelungen. Angesichts von Lautenwerken wie diese, begreift man erst, warum die Laute dem Klavier erfolgreich Konkurrenz machen konnte, bis endlich das Pianoforte erfunden wurde; denn da die Laute nach Belieben stärkere oder schwächere Tongebung gestattete, so war sie unter den Händen solcher Meister dem Klavichord und auch dem Cembalo ganz entschieden an Ausdrucksfähigkeit überlegen. Freilich ist mir aber bis jetzt kein Lautenwerk bekannt geworden, das mit den beiden mir vorliegenden Reusner'schen auf gleicher Höhe stände. Die Allemanden und Couranten Reusner's erinnern oft an diejenigen Bach's (haben auch schon den kurzen Auftakt), die Gavotten sind Mustertypen (der scheinbare Anfang mit dem vollen Takt bei einigen ist durch Verschiebung der Taktstriche zu korrigieren) und die Gigues sind voll kecker humoristischen Wirkungen. Erwähnt sei noch, daß das Präludium der B-dur-Suite von 1676 ganz ohne Taktstriche notiert ist und die Sonatine der D-dur-Suite desselben Werkes kurz vor dem Ende des dritten Teiles ein ausgeschriebenes Ritardando hat (ein Takt $^5/_4$ statt $^3/_4$), mit dem es in vier Takte ¢ ausmündet.

Hier interessieren uns in erster Linie die Präludien des Werkes von 1667, da dieselben ja wenigstens vorläufig die erste wirkliche Emanzipation vom Pavanencharakter des ersten Satzes und überhaupt eine Neuerung bedeuten, welche die Lauten- und Klavierkomponisten der Folgezeit annahmen. Weiterer Worte bedarf es nicht, wenn ich eins der Präludien vollständig gebe. Da die Präludien Reusner's alle schön sind, so wähle ich die Eröffnungsnummer des Werkes von 1667 und bemerke zu meiner Schreibweise desselben, daß ich keinerlei Zusatz noch Änderung gemacht habe; doch hat das Original nicht den mehrmaligen Taktwechsel, sondern setzt die Taktstriche ohne Rücksicht auf die Schlußbildungen glatt weiter nach je vier Vierteln. Die Vortragsbezeichnungen, Phrasenbögen und die Erläuterung des Aufbaues durch die untergeschriebenen Taktzahlen werden dem Kundigen erwünscht sein und andere nicht sonderlich stören.

Es. Reusner 1667 (No 1.)

Praeludium. (Andante)

poco f (4) (8) più f (8a) dim. e rit. (8b) a tempo mf (2) cresc. (4) pf (6) (8) p dim. (4) mp (6) mf poco f (8) (2) (4) più cresc. f dim. e rit. a tempo p (6) (8) (2)

cresc. mf

(4)

f mf

(8) (2) (4)

pf f dim. p

(6) (8=4) (8) (2)

poco f più f

(4) (6) (8)

cresc. p

(8a)

Als nicht durch Rosenmüller's in Venedig erschienene Kammersonaten von 1667 (1670) beeinflußt, hat wohl auch noch Diedrich Becker zu gelten, dessen »Musikalische Frühlingsfrüchte«, datiert vom 1. März 1668 in Bremen erschienen, zu einer Zeit, wo Rosenmüller im Exil in Italien lebte. Auch ist zwischen den Sonaten, welche Rosenmüller's Suiten eröffnen und denjenigen Becker's der Unterschied groß genug, um den Gedanken einer Nachbildung abzuweisen. Nach den von mir gegebenen Aufweisen einer durch eine Reihe von Komponisten vertretenen Erweiterung der Suitenform mittels Aufnahme eines Satzes, der kein Tanz ist, als Einleitung, ist aber sehr wohl anzunehmen, daß (auch wenn nicht etwa gar schon Ahle oder Rubert mehrgliedrige Sonaten in die Suite gebracht haben) gleichzeitig zwei und mehr Komponisten nunmehr diesen Schritt ausführten. Während Rosenmüller's Sinfonia (vgl. das Beispiel in Nef's »Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik«) mehr Zuschnitt und Umfang der venezianischen Opernsinfonie hat (häufiges Abbrechen, kurze Teile), gemahnen Becker's Sonaten vielmehr an die Kirchensonaten der besten italienischen Meister der Zeit wie M. Neri und G. Legrenzi; die einzelnen Teile sind ziemlich weit ausgeführt und durchaus gegeneinander abgeschlossen. Das Werk enthält übrigens nicht nur Suiten, sondern sogleich zu Anfang Nr. 1—4 vier Sonaten ohne nachfolgende Tänze und weiterhin die Einzelnummern Nr. 15 (Sonata F-dur), 16 (Pavane G-moll), 17 (dgl. A-dur), 18 (Sonata B-dur), 19 (dgl. G-moll) und als Schlußnummer eine 4stim. Kanzone für 2 Violinen, 2 Kornette und Baß. Suiten sind nur:

I. (Nr. 5—9) C-moll: Sonata ([Adagio] 3/2, fugiertes Allegro ₵, Adagio C, [fugiertes Allegro] 6/4, Adagio C), Allmand (!), Courant, Sarband (!), Giquae (!).

II. (Nr. 10—14) E-moll: Sonata (Allegro [fugiert] ₵, Adagio C, [Andante] 6/4, Allegro ₵ [= Anfang), Allmand, Courant, Sarband, Giquae.

III. (Nr. 20—22) D-dur: Aria (in 2. Violine bezeichnet als ‚Sonata‘: [Adagio] ₵, [Allegro] ₵, [Adagio] ₵, [Allegro] ₵, [Adagio] 3/2, [Allegro] ₵, mehr eine kleine Opernsinfonie), Ballet, Sarband.

IV. (Nr. 23—27) G-dur: Sonata (Adagio ₵, Allegro 3/2, Adagio ₵, [Allegro] 3/2, Adagio C, [fugiertes Allegro] 6/4, [Adagio] C) Allmand, Courant, Sarband, Giquae.

Um wenigstens annähernd einen Begriff zu geben, um was für ausgeführte Sonaten es sich bei I, II und IV handelt, sei für die letzte Sonate der Umfang angegeben: Adagio ₵ 16 Takte (vollstimmig harmonisch a 5), Allegro 3/2 29 Takte (Trio für 2 Violinen und Viola), Adagio ₵ 8 Takte (vollstimmig harmonisch a 5), Allegro 3/2 (Gaillarden-Charakter, voll 5stim.) 22 Takte, Adagio ₵ 10 Takte (harmonisch vollstimmig, Fugato (Allegro) 6/4 (gleich 4stim. beginnend) 29 Takte, Adagio-Schluß ₵ 3 Takte. Notiert sei wenigstens das Thema des fugierten Teils:



der ein tolles Leben und zufolge der gewahrten Vollstimmigkeit großen Glanz entfaltet.

Ich verzeichne schließlich nur noch ein paar Titel von in den nächsten Jahren weiter folgenden Suitenwerken mit Sonaten, Sinfonien oder Präludien als erstem Satz zur weiteren Bekräftigung dafür, daß Rosenmüller mit seinen Kammersonaten nur einer von vielen und wahrscheinlich doch nicht ein Brecher neuer Bahnen gewesen ist (man beachte, daß dieselben noch nicht die vier typischen Sätze der neuen Ordnung Reusner's haben). Von Becker erschienen noch außer der Antwerpener Ausgabe der »Musicalische Lendt-Vruchten« (1678): »Zweistimmige Sonaten und Suiten« (?!, zwei Teile 1674, 1679, 1. Teil komplet in Brüssel [Bibl. Wagener], 2. Teil [nur B. c.] in Hamburg). Weiter erschienen: 1669 Joh. Pezeld (Pezelius) »Leipzigische Abendmusik« (zwölf 5—9 sätzige Suiten mit den neuen vier Kernsätzen, aber die erste und die 4.—11. mit einer Sonate, die 2. und 3. mit einer Sonatina (!), die 12. mit einem Capriccio als 1. Satz, die 2.—5. und 8.—9. außerdem mit einem Präludium und die 7., 10. und 11. mit einer Intrade als 2. Satz und übrigens mit den Schaltsätzen Ballett (Ballo), Brandl, Allabreve (!), Gavotte, Amener, Mondirandé (vgl. die Beschreibung bei Nef). Ob Reusner's Suiten für Streichinstrumente (»Musikalische Tafel-Erlustigung« 1668 und »Musikalische Gesellschafts-Ergetzung« 1670) nicht nur Arrangements seiner Lautenwerke sind, konnte ich noch nicht feststellen, möchte es aber wenigstens für das erstgenannte Werk vermuten wegen des Zusatzes auf dem Titel »in 4 Stimmen nach Frantzösischer Art gebracht durch J. G. Stanley« (Exemplar in Upsala). Verloren scheinen G. Ludw. Agricola's »Musikalische Nebenstunden« (1670), Chr. Heinr. Aschenbrenner's »Musikalische Gast- und Hochzeitsfreude« (1673), und J. W. Furchheim's »Musikalische Tafelbedienung« (1674) und »Auserlesenes Violin-Exercitium . . . Sonaten nebst ihren (!) Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen» (1687; in Upsala einige vielleicht aus diesen Werken stammende Abschriften). Dagegen sind erhalten Jakob Bittner, »*Pièces de luth*« (1682: Préludes, Allemandes, Courantes etc.), Charles Mouton, »*Pièces de luth*« (c. 1680), J. A. Reinken, »*Hortus musicus*« (1677), Ph. Fr. Lesage de Richée, »*Cabinet de Lauten*« (1695). Vgl. auch noch bei Nef (a. a. O.) die Werke von H. Kradenthaller (*Deliciae musicales*, 2 Teile, 1675 und 1676 [beide mit Sonatinen) und Jakob Scheiffelhut (»Lieblicher Frühlingsanfang« 1685, mit Präludien). Inzwischen ist aber durch Steffani und Cousser die Lully'sche Ouvertüre mit ihrem wirksamen Gegensatze des beginnenden und schließenden pathetischen Largo und des straffen fugierten Allegro als Kopf der

Tanzsuite eingeführt und läuft für lange allen anderen Einleitungssätzen den Rang ab. Da durch bereits erfolgte und in Aussicht stehende Publikationen der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, der Denkmäler deutscher Tonkunst und der Denkmäler der Tonkunst in Bayern die Ouvertüren-Literatur bald wesentlich geklärt sein wird, so sehe ich hier von einem weiteren Eingehen auf dieselbe ab.

Wohl aber muß ich noch erwähnen, daß Petzeld's »Musikalische Arbeit zum Abblasen« (1670) keineswegs, wie man aus Nef's Beschreibung schließen muß, aus 40 einander nichts angehenden Einzelsonaten besteht, sondern vielmehr die 40 Stücke des Werkes ganz deutlich zu je 2—9 in Suiten gruppiert sind und zwar unter gänzlichem Ausschluß von Tänzen; wenigstens ist kein Stück als Tanz bezeichnet. Es fehlen aber auch ganz die ricercarartigen Sätze, wie sie der italienischen Sonaten besten Teil ausmachen. Offenbar haben wir hier ein Werk vor uns, das eine bis jetzt nicht bemerkte zyklische Form repräsentiert, die vielleicht für die offiziellen Leistungen der Stadtpfeifer schon länger bestanden hat, Partien von Sonaten oder Sinfonien der alten Art, welche Prätorius beschreibt. Die eigentliche Besetzung ist[1]: 2 Kornette und 3 Posaunen, doch ist die Besetzung durch Streicher (2 Violinen, 2 Violen, Violone) ad libitum auf den Stimmen für zulässig erklärt. Die durchgeführte doppelchörige Behandlung (2 Kornette und 1 Trombone als

1) Obgleich ich schon bei anderen Gelegenheiten mannigfache Zeugnisse beigebracht habe, daß die deutsche Instrumentalsuite der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Streicherbesetzung rechnet, will ich doch nicht unterlassen, ein neues sehr bestimmtes hier anzuführen, das mir soeben zu Gesicht kam, nämlich dasjenige von Johann Vierdanck in der Vorrede seines Suitenwerks »Erster Teil newer Paduanen, Gagliarden, Balletten und Correnten mit zwei Violinen und einem Violon nebst dem Basso continuo« (Rostock 1641), also eines Werkes, das durchaus noch die alten Tänze festhält, nur statt der Allemande einen dreiteiligen Ballo an dritter Stelle bringt (in sämtlichen elf Suiten in gleicher Folge). Er sagt da: »Music-Freunden und -Liebhabern, welche vielleicht der Capellen-Art unerfahren ..... erinnere ich freundlich hierbei, daß diese Pavanen und Gagliarden eigentlich auf keine anderen Instrumente als Geigen gerichtet sind, da die zwei Discant auff Violinen, der Baß auf einem Violon oder Viola da gamba, das Corpus oder der Generalbaß auf einem Clavicymbel, Spinett oder Instrument nebst (!) einer Tiorben, Lauten oder Pandor, was man am füglichsten hierzu haben kann, müssen gespielt werden« (folgt die Erlaubnis, statt der Streicher ein oder zwei Cornettini [Quartzincken] und ein Fagott zu wählen und eventuell ohne Generalbaß zu spielen). Die »Capellen-Art« scheint hier auf das zu deuten, was Walther's Lexikon unter Capella 3) erörtert, die Orchesterbesetzung der Stimmen (Ripieno), auf welche ja auch das starke »Corpus« hinweist. Joh. Kasp. Horn, dessen *Parergon musicum* (1678) im 1. Teil fünf Suiten der Ordnung: Sonatina [Allegro C, Adagio 3/2, Allegro C], Allemande, Courante, Ballo, Sarabande, Chique bringt und im zweiten kleinere Gruppen zusammengehöriger Stücke, gestattet in der Vorrede die Heranziehung von Bläsern (Cornettini, Trombetti), fordert dann aber desto stärkere Besetzung des Violinenchors (!), sodaß wir also bei ihm zweifellos vor einer wirklichen Orchesterpraxis stehen.

erster Chor, die 3 Trombonen als zweiten Chor) gemahnt an G. Gabrieli, kann aber wohl auch eigenständig sein. Wenn auch Petzeld (so schreibt er sich selbst) kein tiefsinniger Tonpoet ist, so ist er doch auch durchaus kein »verwilderter Stadtpfeifer«. Nach Aufdeckung der zyklischen Form dieser Sonaten ist vielleicht doch die Aufzeichnung der Zusammensetzung der elf Suiten (die Nef unterlassen hat) von Interesse. Die 11 Suiten sind:

I. (Nr. 1—2) C-dur: 1) ₵ 2teilig mit Reprisen, der 3. Teil [ohne Abschluß anschließend) $^{3}/_{2}$ ohne Reprise. 2) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen und 3. Teil $^{3}/_{2}$.

II. (Nr. 3—5) F-dur: 3) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 4) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 5) $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

III. (Nr. 6—7) A-moll: 6) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 7) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

IV. (Nr. 8—9) D-moll: 8) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 9) $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

NB. V. (Nr. 10—13) G-dur: 10) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 11) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen. 12) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 13) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

VI. (Nr. 14—15) E-moll: 14) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 15) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

VII. (Nr. 16—17) C-dur: 16) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 17) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

NB. VIII. (Nr. 18—23) A-moll: 18) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 19) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen. 20) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 21) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen. 22) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 23) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

NB. IX. (Nr. 24—27) E-moll: 24) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 25) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen. 26) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 27) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

NB. X. (Nr. 28—31) G-dur: 28) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 29) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen. 30) Adagio ₵ 2teil. mit Reprisen. 31) Adagio $^{3}/_{2}$ 2teil. mit Reprisen.

NB. XI. (Nr. 32—40. C-dur: viermal wechselnd Adagio ₵ und Adagio $^{3}/_{2}$, sämtliche Sätze 2teil. mit Reprisen.

Ich schließe diese kleine Skizze mit der Bitte, dieselbe als ein Parergon zu betrachten und ihre fast aphoristische Form zu entschuldigen. Der Zweck derselben ist lediglich, die paar für das Verständnis der Entwickelung der Suite wichtigen Funde beizeiten bekannt zu geben und darzutun, daß die deutsche Suite während der ganzen Zeit ihrer Blüte eine außerordentliche Aufnahmefähigkeit fremder Elemente bewahrt hat, daß man aber darum doch keinerlei Recht hat, von irgendwelcher radikalen Verwandlung ihres Wesens zu reden, am allerwenigsten aber ihre Wurzeln außerhalb Deutschlands suchen darf. Weitere Funde für verloren geltender Suitenwerke werden das hoffentlich weiter bestätigen; möchte dieser Aufsatz dazu dienen, aus vergessenen Winkeln solche hervorzuziehen!

Esajas Reusner.

Suite B dur

(1676)

Praeludium. (Allegro moderato.)

mp cresc. (2) (4)

dim. mf pf dim. (6)
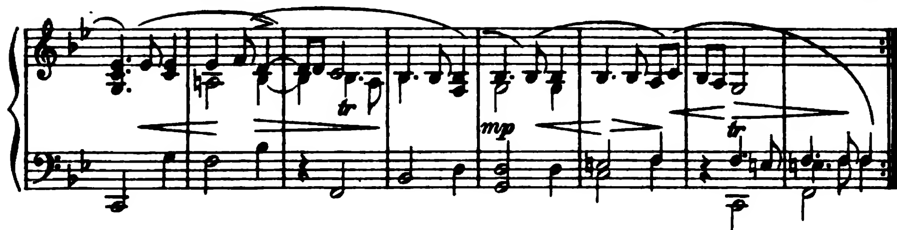
dim. mf cresc. (8) (2)
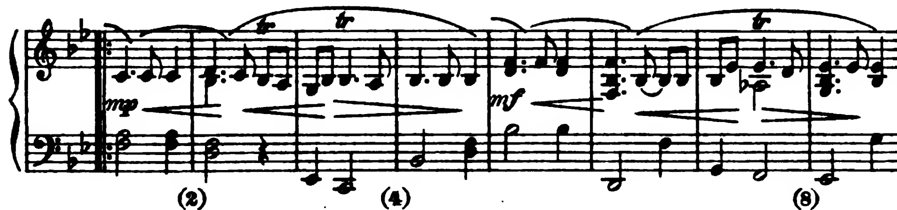
poco f poco f cresc. (4=6)
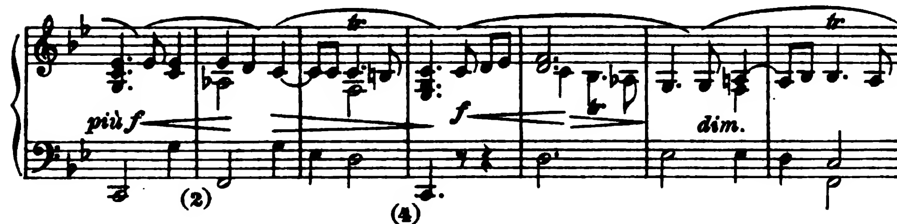
a tempo
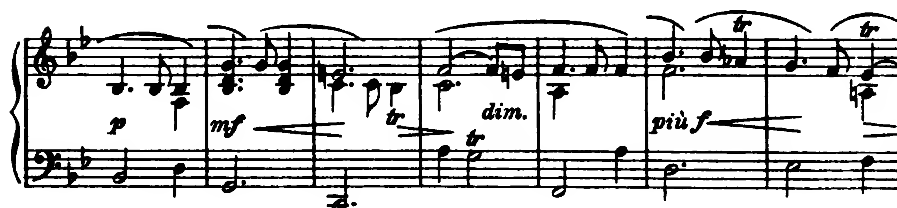
poco ritard. mf mp (8=1) (2) (4=6)

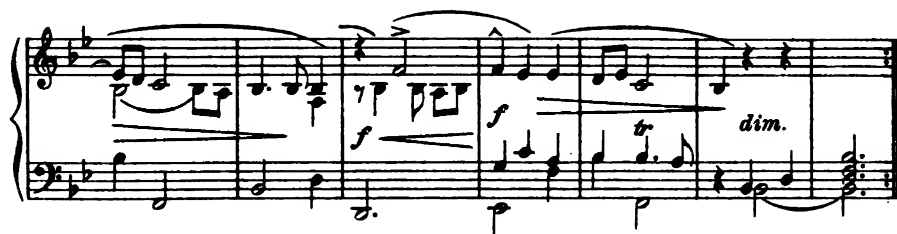
Sonatina. (Largo)


tr
mp
tr

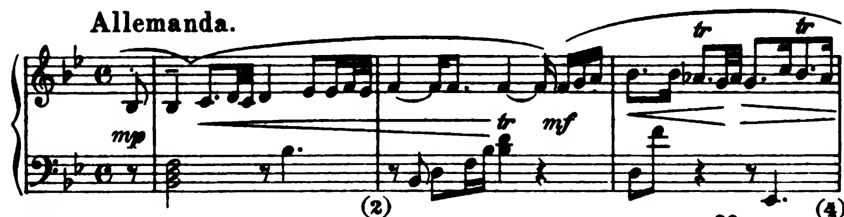

tr
tr
tr
mp
mf
(2)
(4)
(8)


tr
più f
f
tr
dim.
tr
(2)
(4)


tr
tr
p
mf
tr
dim.
tr
più f


f
f
tr
dim.

Allemanda.


tr
tr
mp
tr
mf
(2)
(4)

cresc.

(6)

tr

poco f

tr

(2)

(4)

tr

dim.

cresc.

(4a)

(4b)

tr

f

dim.

p

(6)

(8)

Courant. (Tempo di Minuetto)

tr

mf

cresc.

pf
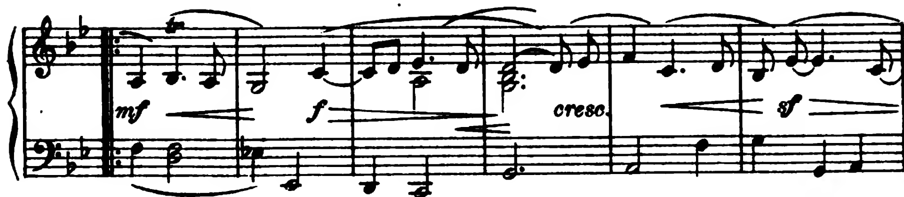
(2)
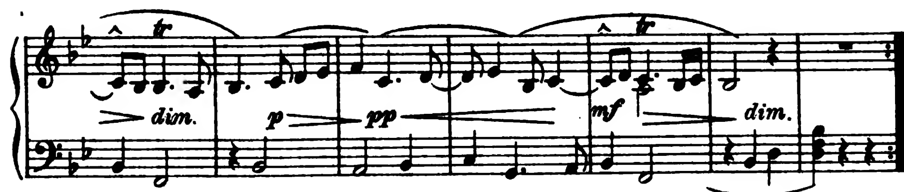
(4)

(6)

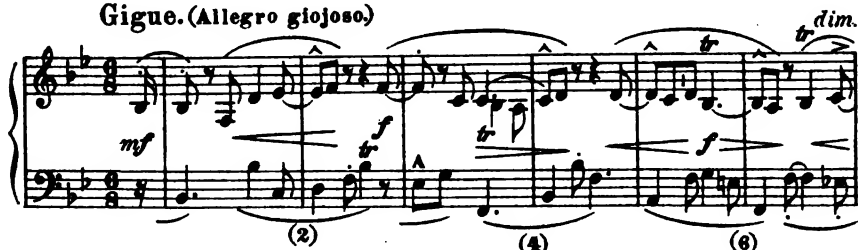
Sarabanda. (Largo)
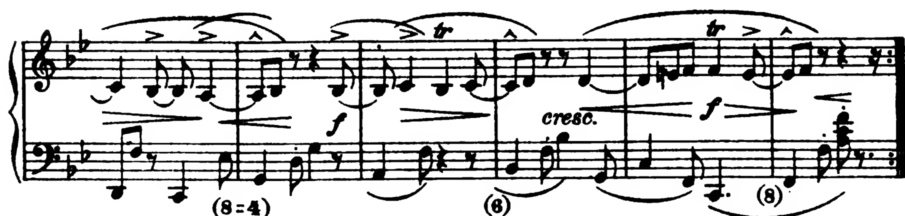
Aria. (Andantino)
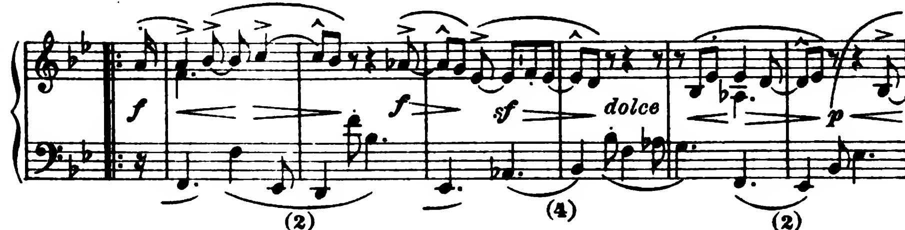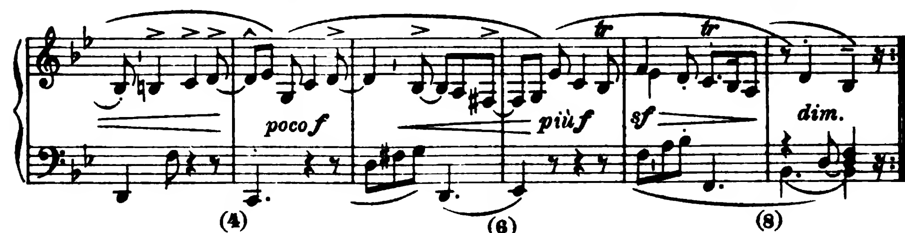




Gigue. (Allegro giojoso)









Purcell as Theorist

by

W. Barclay Squire.
(London.)

The bibliographical history of Playford's "Introduction to the Skill of Musik" has never been fully written. Originally published in 1655, the extremely rare first edition, a copy of which is in the Library of the Royal College of Music, has the following title-page:

"An / Introduction / To the Skill of / *Musick.* / *In two* Books. / *First*, a brief and plain *Introduction* to *Musick*, / both for *singing*, and for *playing* on *Violl.* / By J. P. / *Second*, the Art of *Setting* or *Composing* of / *Musick* in *Parts*, by a most familiar and easie / Rule of *Counterpoint.* Formerly published / by Dr. Tho. Campion: but now re- / printed with large Annotations, By / Mr. Christoph Sympson, / and other Additions. / [Device.] / *London*, Printed for *John Playford*, and are sold at his / shop in the Inner Temple, 1655. /"

The work, as Playford says, was not all his own: "some part of it was collected out of other men's writings". According to the Dictionary of National Biography, it originated in a book called "The Musical Banquet" the date of which is not given, nor is any copy known to the present writer. It's success was remarkable, a second edition appearing in 1658, a third in 1660, an unnumbered edition in 1662, a fourth in 1664, another (unnumbered) in the same year, unnumbered editions in 1666, 1667 & 1670, a sixth in 1672, a seventh in 1674, eighth in 1679, tenth (there is no ninth edition) in 1683, eleventh in 1687, twelfth in 1694, thirteenth in 1697, fourteenth in 1700, fifteenth in 1703, sixteenth in 1713, seventeenth in 1718, eighteenth in 1724 and nineteenth in 1730. It is not within the scope of the present article to trace the various alterations which the work underwent in this long career. Interesting as such an investigation would be, it is rendered the more unnecessary as Mr. Brandt, a collector who has for some time turned his attention to the subject, is now engaged on a bibliographical examination which will deal definitely with the whole subject. For the student of Purcell, the chief interest in Playford's Introduction begins with the 10th edition. In 1683, when this edition appeared, it had become evident that Campion's "Art of Descant", which originally appeared about 1620, had become obsolete, and accordingly it was replaced by an anonymous treatise, entitled:

"A Brief Introduction to the Art of Descant, or Composing *Musick* in Parts: *Setting forth the* Exact *Rules* and *Principles*, to be observ'd by all *Practitioners* that desire to Learn to Compose Musick either *Vocal* or *Instrumental*, in two, three, or more Parts".

This new treatise was reprinted in the next edition (1687), with the addition to the examples of two Canons, a "Gloria Patris" and a "Miserere", the authorship of which is not known. But the 1683 treatise, though in some respects an improvement upon Campion, was essentially out of date in its theoretical ideas, and when another new edition was called for, Henry Playford, to whom the book had descended on the death (circa 1686) of his father, placed it for revision in the hands of Henry Purcell. The result appeared in the twelfth edition, the full title-page of which is as follows:

"An / Introduction / To the / Skill of Musick, / *In Three Books.* / The First contains / The *Grounds* and *Rules* of Musick, / according to the *Gam-ut*, and other *Principles* Thereof. / The Second, / *Instructions* and *Lessons* both / for the *Bass-Viol* and *Treble-Violin.* / The Third, / The Art of *Descant*, or Composing / *Musick* in Parts: In a more Plain and Easie / Method than any heretofore Published. / By John Playford. / The Twelfth Edition. / *Corrected and Amended by Mr.* Henry Purcell. / *In the Savoy*, Printed by *E. Jones*, for *Henry* / *Playford* at his Shop near the *Temple* Church. 1694."

Dr. Cummings (Life of Purcell, 1881, p. 68) has pointed out that in this edition of Playford's Introduction, "the third part of the work . . . appears to have been almost wholly re-written by Purcell", and it seemed worth while to ascertain, by collating the 11th and 12th editions, the exact amount of alteration which Purcell introduced. The result is given below. It throws a very interesting light on the principles which guided the great composer, and which were often (as Dr. Cummings remarks) quite novel for the time in which he wrote, at all events in England. Not less remarkable is the fact that Purcell should have undertaken so troublesome a piece of work at a time when his "Dioclesian", "King Arthur" and "Fairy Queen" had raised him to the first rank of contemporary composers, and when his prolific career was drawing to its ill-timed close. But if there is one thing about his work which characterizes it from first to last, it is the thoroughness with which he accomplished everything that he undertook. Compared to his great dramatic writings, this revision of Playford's little book must have seemed a small matter, yet if the following collation is examined, the reader cannot fail to be surprized at the minute care with which he made the alterations he considered necessary, finally, after trying to preserve as much as possible of the original, ending the book by writing what is practically a new treatise.

In the following pages the left column contains so much of the 11th (1687) edition as seemed necessary to show Purcell's alterations in the 12th (1694) edition, which are given in full in the right hand column.

11th Edition (1687).	12th Edition (1694).

Preface.

11th Edition (1687).	12th Edition (1694).
"Also I have in a brief method set forth the Art of Composing Two, Three, and Four Parts musically; in such easie and plain Rules as are most necessary to be understood by Young Practitioners, which were never before Printed, but in this Tenth Edition".	The sentence ends with a full stop at "Young Practitioners".

Of Musick in General, and of its Divine and Civil Uses.

11th Edition (1687).	12th Edition (1694).
Fol. a 8. "*Of whose* Vertues *and Piety* (*by the infinite mercy of Almighty God*) *this Kingdom lately enjoy'd a living Example in his Son and our Gracious Soveraign Charles the Second*".	"and our Gracious Soveraign" omitted.

Of the Five Moods *used by the* Grecians. 49	
Short Ayres *or* Songs *fit for Beginners*. 53	*Several* Tunes *of the most usual* PSALMS *sung in Parish-Churches, with the* Bass *under each* Tune. 46
Directions for singing of Psalms, *with the several* Tunes *and the* Bass *under each* Tune. 69	
Directions for performing Divine Service in Cathedral Churches. . 78	
Second Book.	The Contents of the Second Book.
A Brief Introduction *for Playing on the* Bass-Viol.. 89	*A Brief Introduction to the Playing on the* Bass-Viol. 55
Several Lessons for Beginners on the Bass-Viol. 103	*Several Lessons for Beginners on the* Bass-Viol. 67
Instructions for Playing on the Treble-Violin. 107	*An Introduction to the Playing on the* Treble-Violin. 71
Several Lessons for Beginners on the Violin 125	*Several Lessons for Beginners on the* Violin.. 80
Third Book.	The Contents of the Third Book.
The Art of Descant, *or plain and easie Rules for Composing of* Musick, *in Two, Three, or Four* Parts.	*A Brief Introduction to the Art of* Descant; *or, Plain and Easie Rules for Composing* Musick *in Two, Three, Four, or more Parts* 85
The verso of the page containing the table is blank.	The verso of the page containing the Contents is occupied by "*A Catalogue of Vocal and Instrumental MUSICK, most of which are newly Reprinted for* H. Playford *at his Shop near the* Temple *Church*".

Chap. I. Of the Scale of Musick called the Gam-ut.

Both editions agree.

Chap. II. Of the Cliffs or Cleaves.

No alterations.

Chap. III. A Brief Rule for Proving the Notes in any Song or Lesson.

No alterations.

Chap. IV. Containing a plain and easie Rule for the Naming your Notes in any Cliff.

At the end of the chapter is "*A* Table shewing *the Comparison of the most usual* Cliffs, *how they agree together in the Naming the Notes*". This occupies the whole of p. 16.	The "Table" is omitted and the next chapter begins on p. 16.
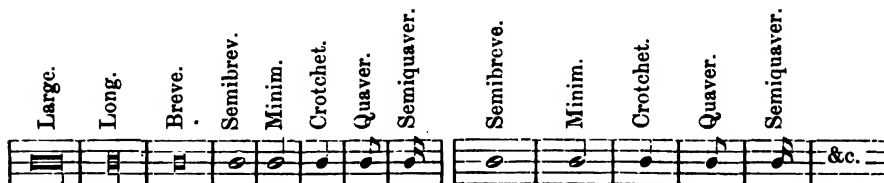
Chap. V. Of Tuning the Voice.

No alterations.

Chap. VI. Of Tones, or Tunes of Notes.

No alterations.

Chap. VII. The Notes; their Names, Number, Measure, and Proportions.

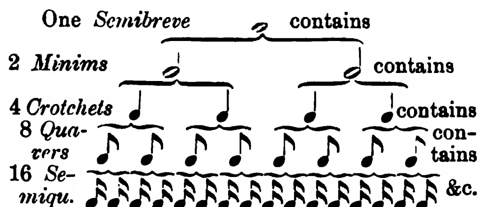


"Those [Names of Notes] in the measure or Proportion of Time are Eight, as a *Large*, *Long*, *Breve*, *Semibreve*, *Minim*, *Crotchet*, *Quaver*, and *Semiquaver*, expressed at the beginning of this Chapter: The four first are Notes of Augmentation and Increase; the four last of Diminution or Decrease".

The rest of the Chapter contains an account of the value of the notes, beginning with the Large.

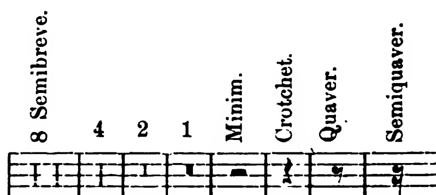
"Those in the measure of Proportion of Time are Six, as a *Semibreve*, *Minim*, *Crotchet*, *Quaver*, *Semiquaver* and *Demisemiquaver*, as they are expressed upon five Lines at the beginning of this Chapter".

Purcell omits all the remainder of the original, substituting the following: "There were three other *Notes* formerly in use, as a *Large*, a *Long*, and a *Breve*, which that you may rest be ignorant of them, I will let you know their Value and Proportion of *Time*. A *Large* contains two *Longs*, a *Long* two *Breves*, and a *Breve* two *Semibreves*, so that a *Large* contains 8 *Semibreves*, which is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the *Organ*, the *Semibreve* being the longest Note now in use, and called the *Master-Note*, or a *Whole Time*: I shall give you an account what Proportion it bears in *Time*, as likewise what each *Note* bears in Proportion over each other, which you must be well acquainted with before you can beat *Time* right, which I shall speak of in *Chap.* 9. But observe this following Example. As,



Chap. VIII. *of the* Rests *or* Pauses, *of* Pricks, *and Notes of* Syncopation.
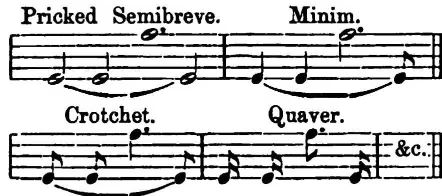
The whole chapter, down to "Of the Tying of Notes" is re-written as follows: "*Pauses* or *Rests* are silent *Characters*, or an *artificial* omission of the *Voice* or *Sound*, proportion'd to the *Measure* of other *Notes* according to their several Distinctions; which that the Performer may not Rest or Pause too long or short before he Plays or Sings again, there is a *Rest* assigned to every *Note*: As the *Semibreve Rest*, which is expressed by a Stroak drawn downwards from any one of the Five Lines half through the Space between Line and Line; the *Minim Rest* is ascending upward from the Line; the *Crotchet Rest* is turned off like a Tenter-hook to the right hand, and the *Quaver Rest* to the left: the *Semiquaver Rest* with a double Stroak to the left; and the *Demisemiquaver Rest* with a triple Stroak to the left. Now whenever you come to any of these *Rests*, you must cease Playing or Singing till you have counted them silently according to their value in *Time* before you play again; as when you meet with a *Semibreve Rest*, you must be as long silent as you would be performing the *Semibreve*, before you Sing or Play again; so of a *Crotchet*, a *Quaver*, or the like. If the Stroak be drawn from one Line to another, then 'tis two *Semibreves*; if from one Line to a Third, then 'tis four Semibreves: As in this following Example.



Now you must observe, That when you meet with a *Semibreve Rest* made in *Tripla Time*, or in any other sort of *Time* besides plain *Common Time*,
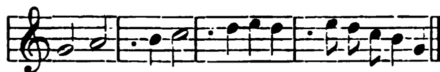
it serves for a whole Bar of that *Time* which you Sing or Play in, altho' the *Time* may be longer or shorter than a *Semibreve*; or if 'tis drawn from Line to Line (like two *Semibreve Rests*) it serves for two Bars, and no more no less; so for four or eight Bars, or more, according as you find it mark'd down.

The *Prick* of *Perfection*, or *Point* of *Addition*, is a little *Point* placed always on the right side of the *Note*, and adds to the Value of the *Sound* half as much as it was before; for as one *Semibreve* contains two *Minims*, when this *Point* is added to it it must be held as long as three *Minims*; so of *Crotchet*, *Quavers &c.* as in this Example.
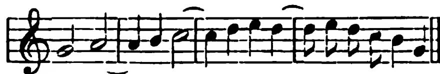


Sometimes you will meet with a *Prick* or *Point* placed at the beginning of a Bar, which belongs to the last Note in the preceding Bar.
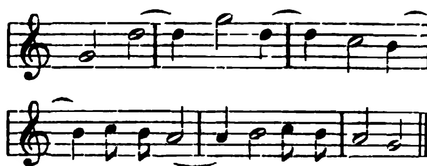
As for Example.



The same by Notes.



Notes of *Syncopation*, or *Driving-Notes*, are, when your Hand or Foot is taken up, or put down, while the *Note* is sounding, which is very awkward to a Young Practitioner; but when once he can do this well, he may think himself pretty Perfect in keeping *Time*. For an Example, take this following Lesson.



The rest of the chapter, dealing with "The Tying of Notes", is the same in both editions.

Chap. IX. of the Keeping of Time by the Measure of the Semibreve or Master-Note.	Purcell omits this chapter altogether.
Chap. X. of the Four Moods or Proportions of the Time or Measure of Notes.	Chap. IX. of the Moods, or Proportions of the Time or Measure of Notes.

This Chapter is entirely re-written by Purcell as follows:

This part of Musick, called *Time*, is so necessary to be understood, that unless the Practitioner arrive to a Perfection in it, he will never be able to Play with any delight to himself, or at least to a Skilful Ear; the use of it rendring *Musick* so infinitely more Pleasing and Delightful, which to obtain, I have set down these following *Instructions*.

That there is but two *Moods* or *Characters* by which *Time* is distinguished, *viz.* *Common-Time*, and *Tripla-Time*, all other Variations and Distinctions of *Time* (like so many Rivulets) take their Original from these two; the Marks of which are always placed at the beginning of your *Song* or *Lesson*.

First, I shall speak of *Common-Time*, which may be reckon'd three several sorts; the first and slowest of all is marked thus C: 'tis measured by a *Semibreve*, which you must divide into four equal Parts, telling *one*, *two*, *three*, *four*, distinctly, putting your Hand or Foot down when you tell *one*, and taking it up when you tell *three*, so that you are as long down as up. Stand by a large Chamber-Clock, and beat your Hand or Foot (as I have before observed) to the slow Motions of the Pendulum, telling *one*,

two, with your Hand down as you hear it strike, and *three*, *four*, with your Hand up; which Measure I would have you observe in this *slow* sort of *Common-Time*: Also you must observe to have your Hand or Foot down at the beginning of every Bar.

The second sort of *Common-Time* is a little faster, which is known by the *Mood*, having a stroak drawn through it, thus ₵.

The third sort of *Common-Time* is quickest of all, and then the *Mood* is retorted thus Ↄ; you may tell *one*, *two*, *three*, *four* in a Bar, almost as fast as the regular Motions of a Watch. The *French Mark* for this retorted *Time*, is a large Figure of 2.

There are two other sorts of *Time* which may be reckoned amongst *Common-Time* for the equal division of the Bar with the Hand or Foot up and down: The first of which is called *Six to Four*, each Bar containing six *Crotchets*, or six *Quavers*, three to be sung with the Hand down, and three up, and is marked thus $^6/_4$, but very brisk, and is always used in *Jigs*.

The other sort is called *Twelve to eight*, each Bar containing twelve *Quavers*, six with the Hand down, and six up, and marked thus $^{12}/_8$.

These are all the *Moods* of *Common-Time* now in use. The length of your *Notes* you must perfectly get before you can keep *Time* right; for the which, I refer you to *Chap.* 7.

Tripla-Time, that you may understand it right, I will distinguish into two sorts: The first and slowest of which is measured by three *Minims* in each Bar, or such a quantity of lesser *Notes* as amount to the value of three *Minims* or one *Pointed Semibreve*, telling *one*, *two*, with your Hand down, and up with it at the *third*; so that you are as long again with your Hand or Foot down as up. This sort of *Time* is marked thus $^3/_2$.

The second sort is faster, and the

Minims become *Crotchets*, so that a Bar contains three *Crotchets*, or one *Pointed Minim*; 'tis marked thus 3, or thus 31. Sometimes you will meet with three *Quavers* in a Bar, which is marked as the *Crotchets*, only Sung as fast again. There is another sort of *Time* which is used in *Instrumental Musick*, call[ed] *Nine to six*, marked thus $^9/_6$, each Bar containing nine *Quavers* or *Crotchets*, six to be Play'd with the Foot down, and three up: This I also reckon amongst *Tripla-Time*, because there is as many more down as up.

These, I think, are all the *Moods* now in use, both *Common* and *Tripla-Time*: But 'tis necessary for the Young Practitioner to observe, that in the middle of some *Songs* or *Tunes* he will meet with *Quavers* joyn'd together three by three, with a Figure of 3 marked over every three *Quavers*, or (it may be) only over the first three: These must be performed, each three *Quavers* to the value of one *Crotchet*, which in *Common-Time* is the same with *Twelve to eight*, and in *Tripla-Time* the same with *Nine to six*.

A Perfection in these several *Moods* cannot be obtained without a diligent Practice, which may be done at any time when you do not Sing or Play, only telling *one*, *two*, *three*, *four*, or *one*, *two*, *three*, and Beating to it; (as I have before observed). Also the Young Practitioner must take care to Sing or Play with one that is perfect in it, and shun those which are not better than himself.

Chap. XI (X). *of the several* Adjuncts *and* Characters *used in MUSICK.*

This chapter, ending the first part of Book I, is the same in both editions.

A brief Discourse of the Italian *manner of Singing*; *wherein is set down the Use of those Graces in Singing, as the* Trill *and* Gruppo *used in* Italy, *and now in* England: *Written some years since by an* English *Gentleman who had lived long in* Italy, *and being returned, Taught the same here.*

This interesting section, occupying over fifteen pages, the author of which is unknown, is printed without alterations in the twelfth edition.

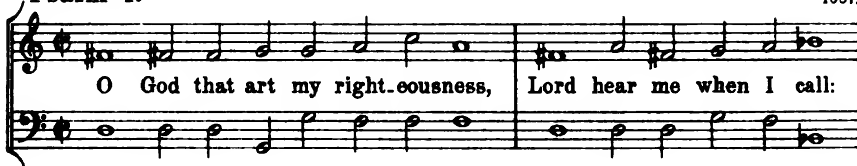
Of the Five Moods *used by the Grecians.* Omitted by Purcell.

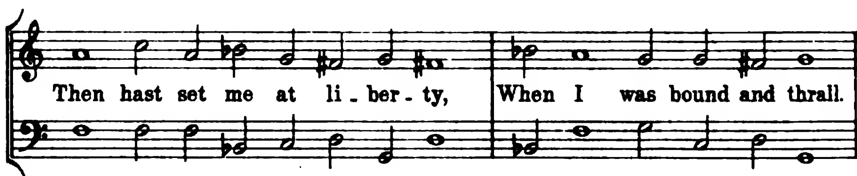
Short Ayres *or* Songs *of two Voices*, Treble *and* Bass, *for Beginners*.	Omitted.
Rules and Directions for singing the Psalms.	Omitted.
Tunes of *Psalms* Sung in Parish Churches, with the *Bass* under each Tune.	*Several* Tunes *of the most usual* Psalms Sung in *Parish-Churches*, with the Bass *under each* Tune.
The following Tunes are given in the 11th Edition:	Instead of these Purcell gives the following:
Psalm 4. Oxford Tune.	Psalm 4. Oxford Tune.
- 69. Litchfield Tune.	- 31. Lichfield Tune.
- 26. Worcester Tune.	- 34. Martyrs Tune.
- 133. Hereford Tune.	- 23. Canterbury Tune.
- 116. Windsor Tune.	- 25, 50, 67, 70, or 134. Southwel Tune.
- 141. Westminster Tune.	- 78. York Tune.
- 21. Cambridge Tune.	- 91. St. Mary's Tune.
- 39. Martyrs Tune.	- 95. St. David's Tune.
- 25, or 50, 67, 70, 131. Cambridge short Tune.	- 100. Proper Tune.
- 134, or 25. New Tune.	- 119. Proper Tune.
- 23. Low-Dutch Tune.	- 113. Proper Tune.
- 48. Winchester Tune.	- 148. Proper Tune.
- 103. Hartfordshire Tune.	
- 145. Exeter Tune.	
- 73. York Tune.	
- 95. St. David's Tune.	
- 61. Hackney Tune.	
- 135. London new Tune.	
- 100.	
- 135. Ten Commandement Tune.	
Long Tunes.	
Psalm 1.	
- 51.	
- 68.	
- 81.	
- 113.	
- 148.	
- 119.	

The differences between Purcell's basses and those of the former edition are so interesting, that it seems worth printing both versions so far as they are given. It will be noticed that in some cases the names of the tunes, have been altered in the later edition. Purcell's twelve settings form an important addition to his church Music, and attention to them has not been hitherto drawn by his Editors. In several cases they seem incorrectly printed, but they are given here exactly as in Playford's work.

Oxford Tune.

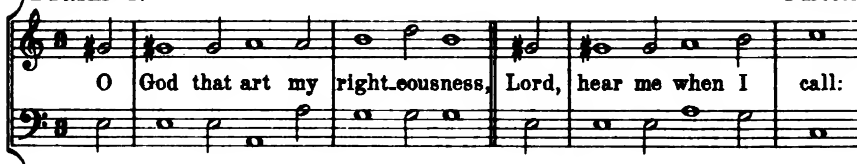
Psalm 4. 1687.

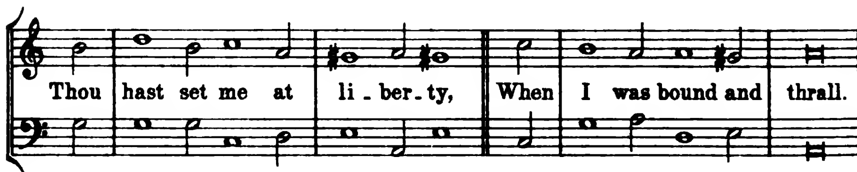




Oxford Tune.

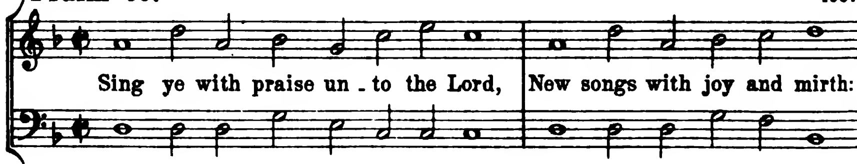
Psalm 4. Purcell.

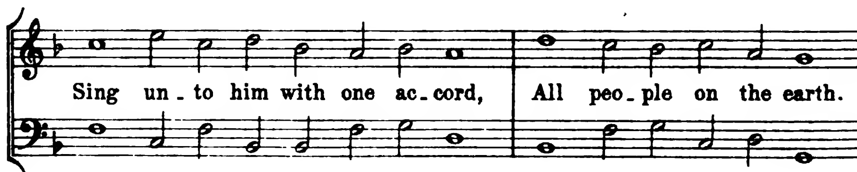




Litchfield Tune.
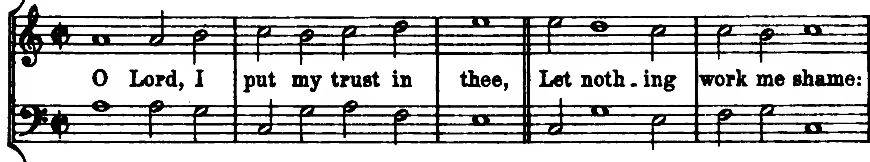
Psalm 69. 1687.
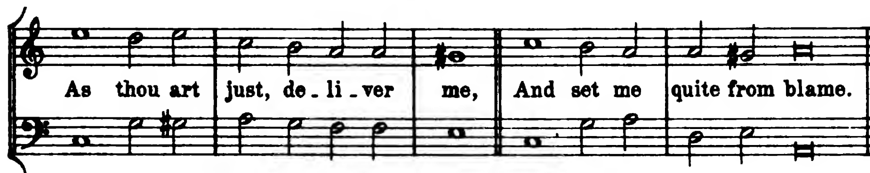




Lichfield Tune.
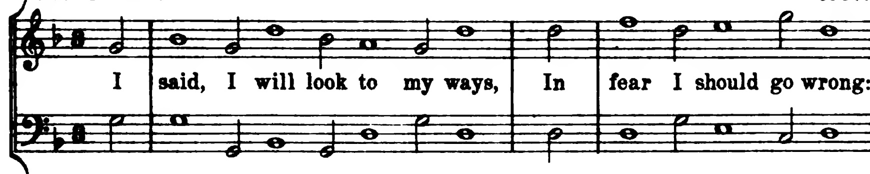
Psalm 31. Purcell.

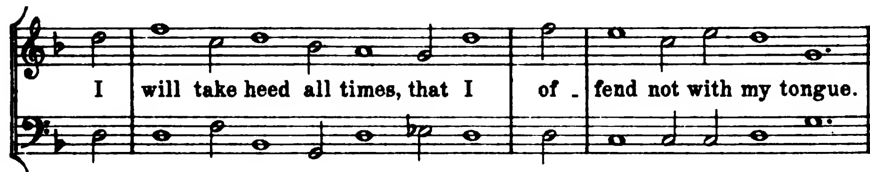




Martyrs Tune.

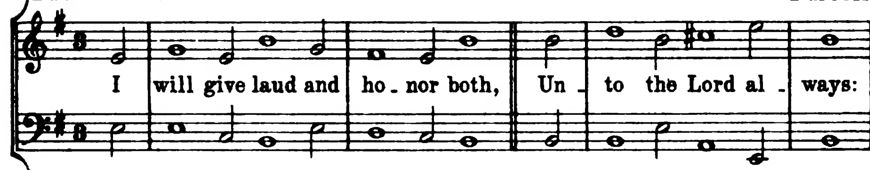
Psalm 39. 1687.

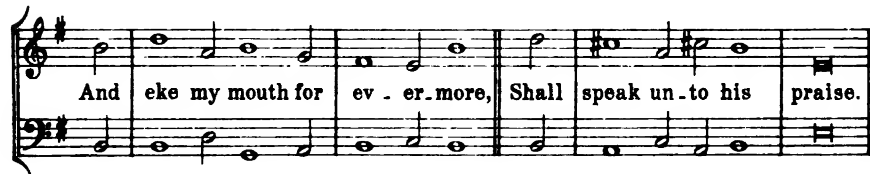




Martyrs Tune.

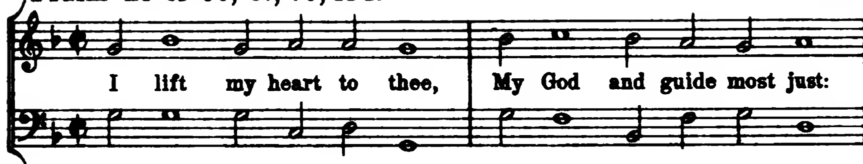
Psalm 34. Purcell.

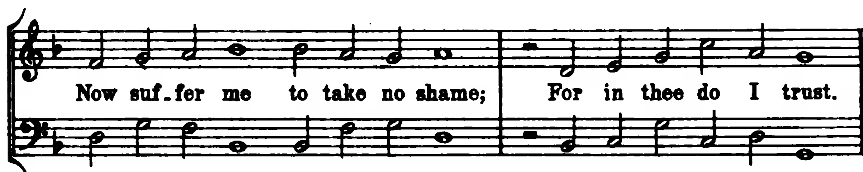




Cambridge short Tune.

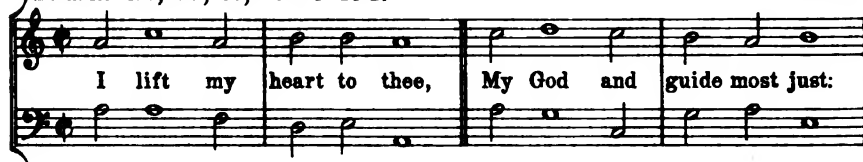
Psalm 25 or 50, 67, 70, 134. 1687.

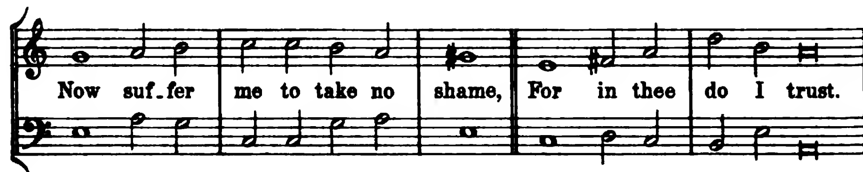




Southwel Tune.
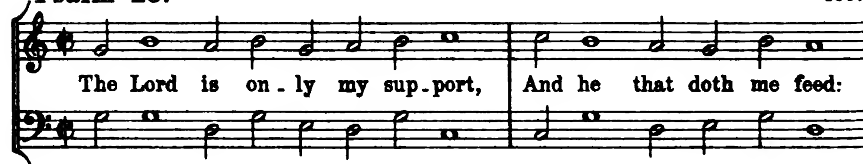
Psalm 25, 50, 67, 70 or 134. Purcell.
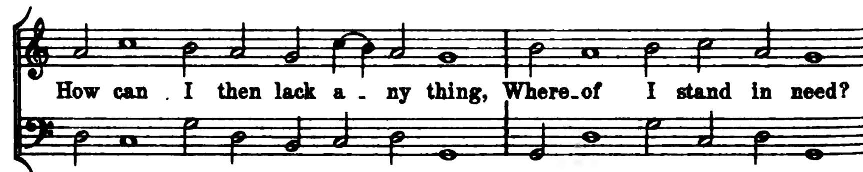




Low-Dutch Tune.
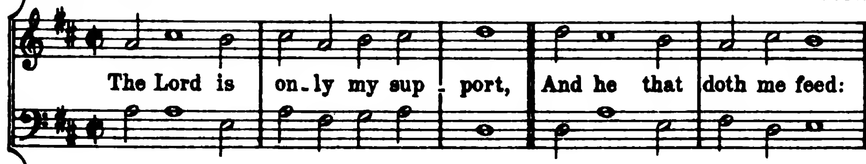
Psalm 23. 1687.
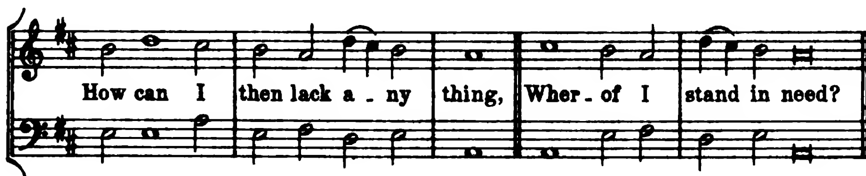




Canterbury Tune.
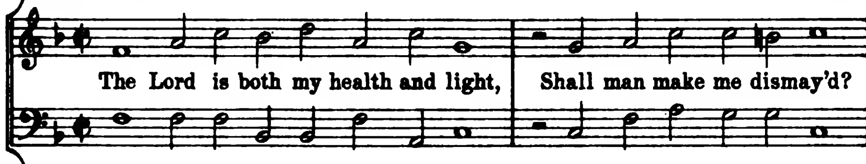
Psalm 23. Purcell.

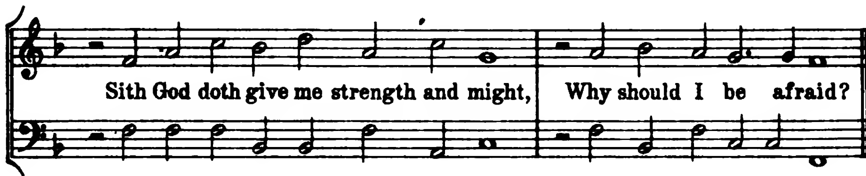




York Tune.
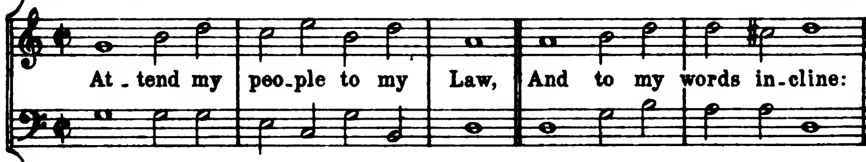
Psalm 73. 1687.
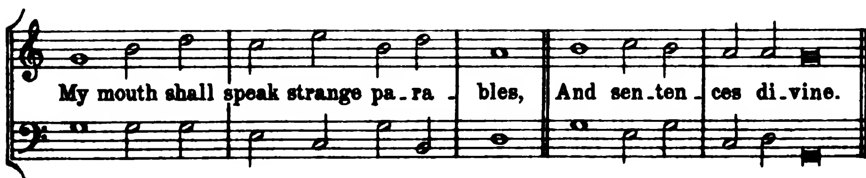




York Tune.

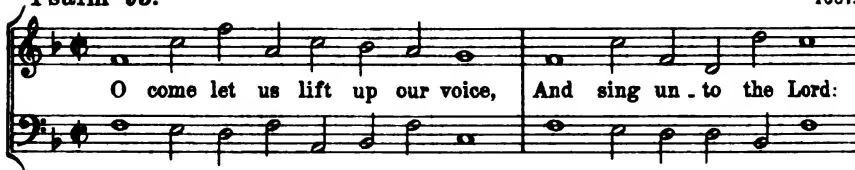
Psalm 78. Purcell.

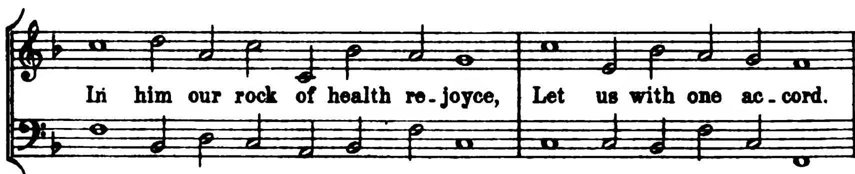




St David's Tune.

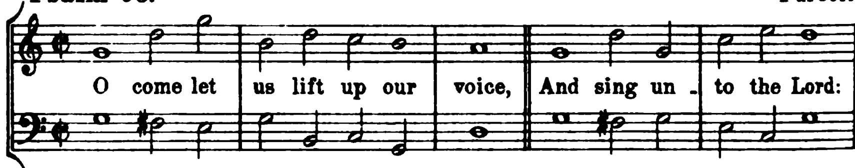
Psalm 95. 1687.
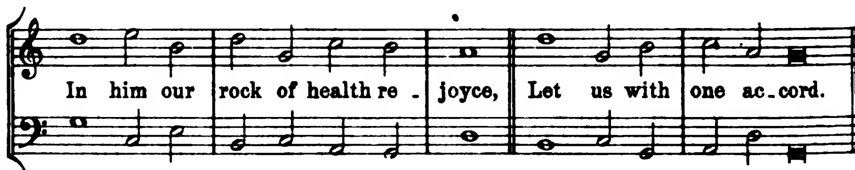




St David's Tune.
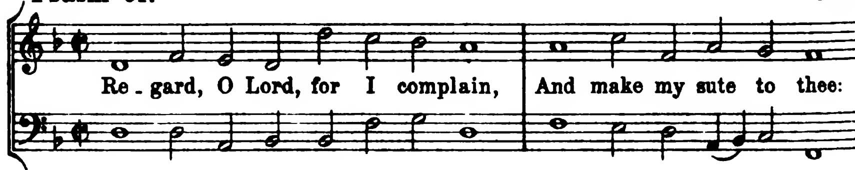
Psalm 95. Purcell.

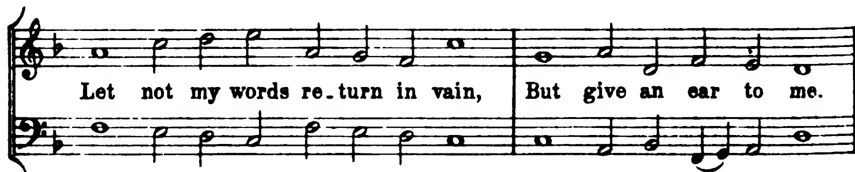




Hackney Tune.
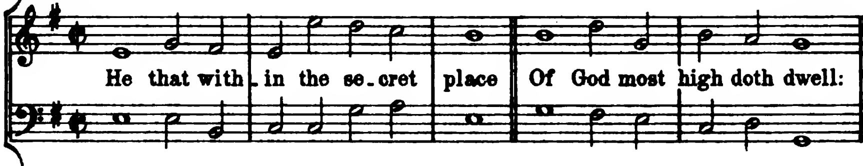
Psalm 61. 1687.
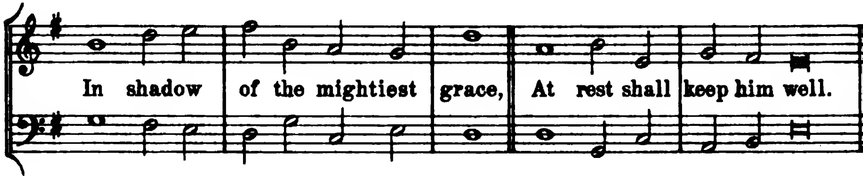




St Mary's Tune.

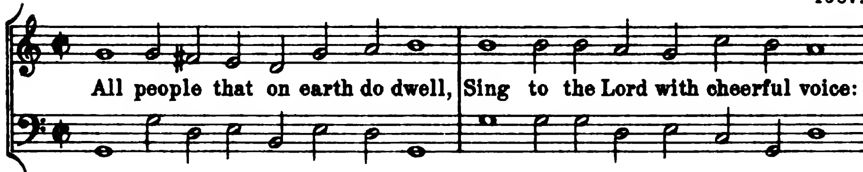
Psalm 91. Purcell.
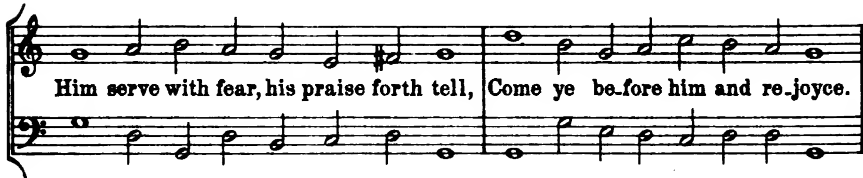




Psalm 100.
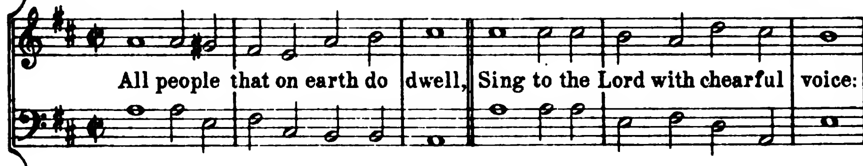
1687.

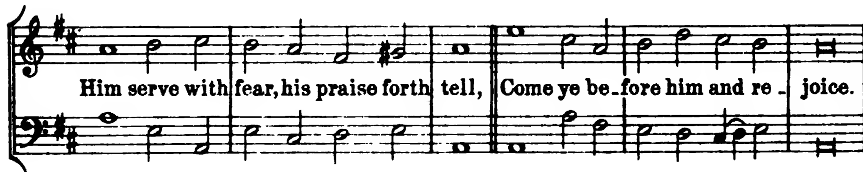




Proper Tune.

Psalm 100. Purcell.





Psalm 113.

1687.

Ye children which do serve the Lord, Praise ye his name with one ac-cord,
Who from the ris-ing of the Sun, Till it re-turn where it be-gun,

Yea bles-sed be al-ways his Name, The Lord all peo-ple doth sur-mount,
Is to be prais-ed with great fame.

As for his glo-ry we may count, Above the Heavens high to be. With God the Lord

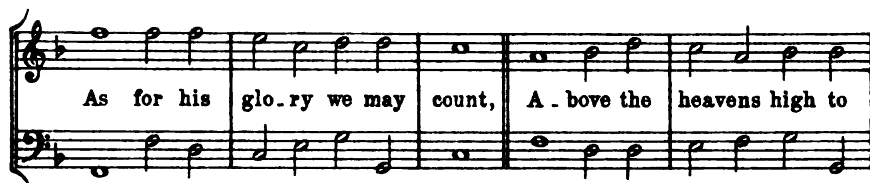
who may compare? Where dwelling in the Heavens are: Of such great pow'r and force is He.

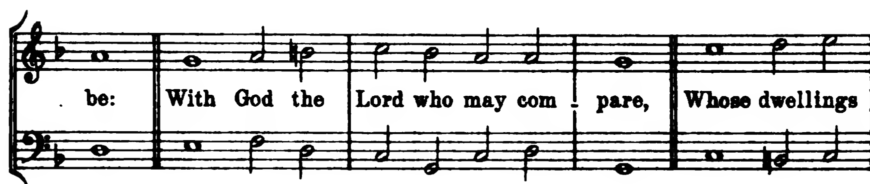
Proper Tune.

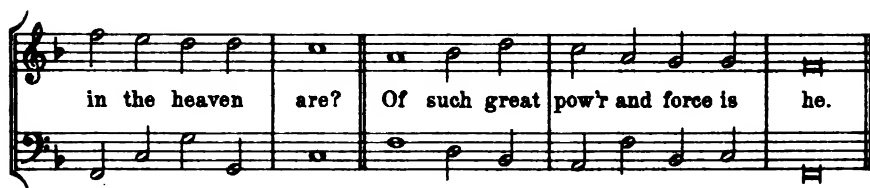
Psalm 113. Purcell.

Ye children which do serve the Lord, Praise ye his name with one ac-cord,
Who from the ris-ing of the Sun, Till it re-turn where it be-gun,

Yea, bles-sed be al-ways his Name, The Lord all people doth sur-mount,
Is to be praised with great fame.
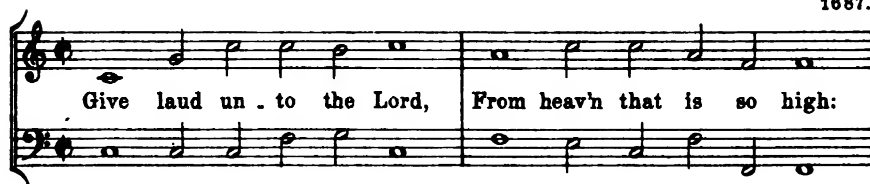


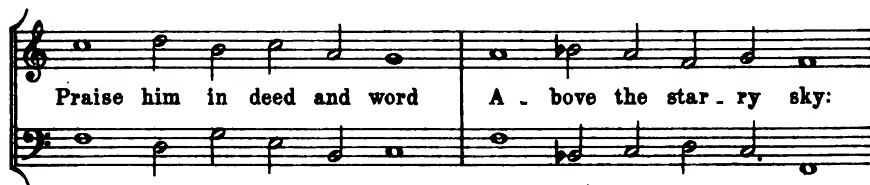


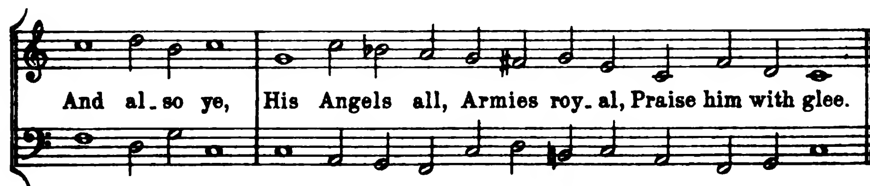


Psalm 148.

1687.
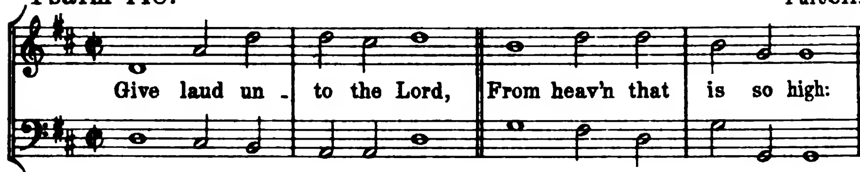


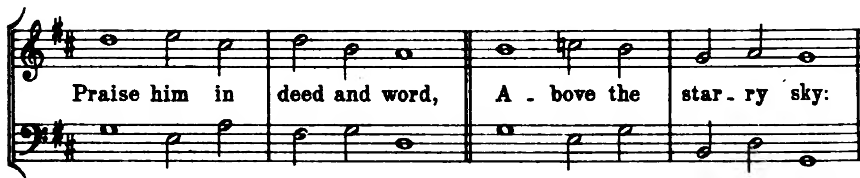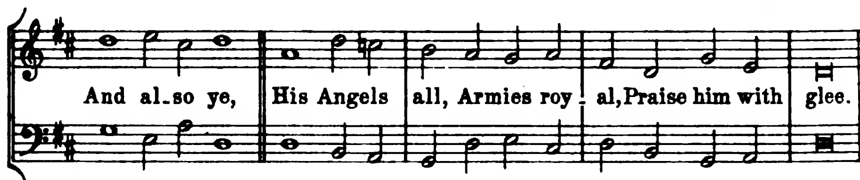




Proper Tune.

Psalm 148. Purcell.

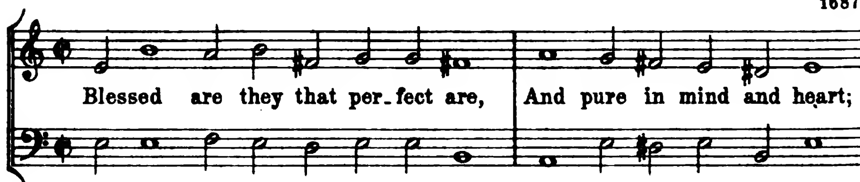


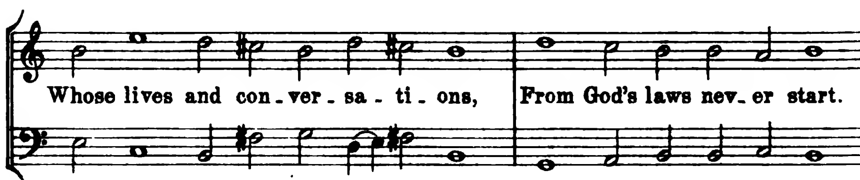


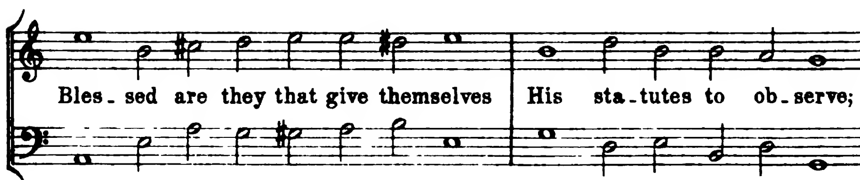


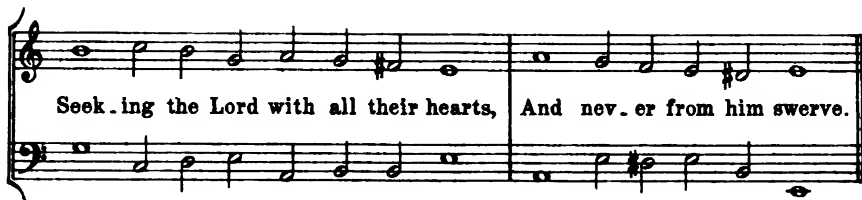
Psalm 119.

1687.
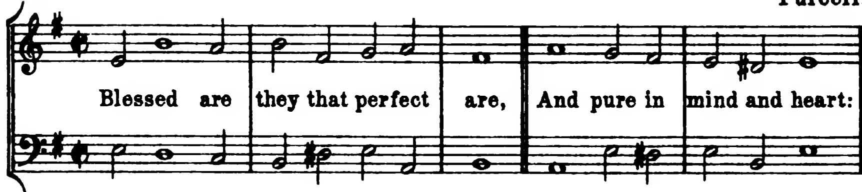




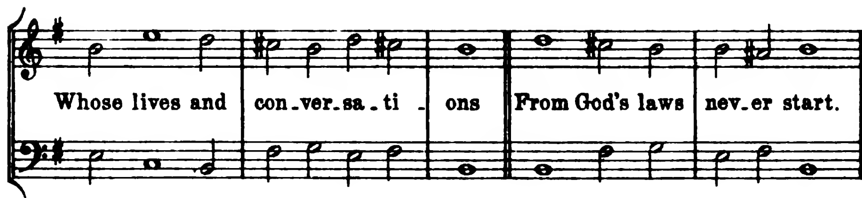


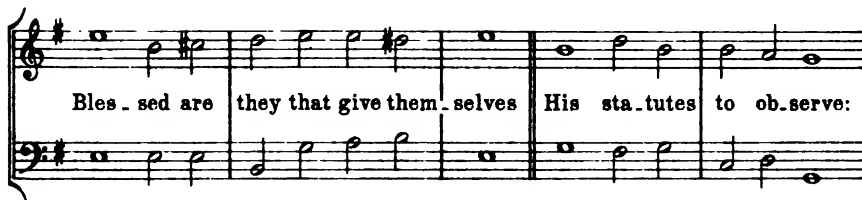


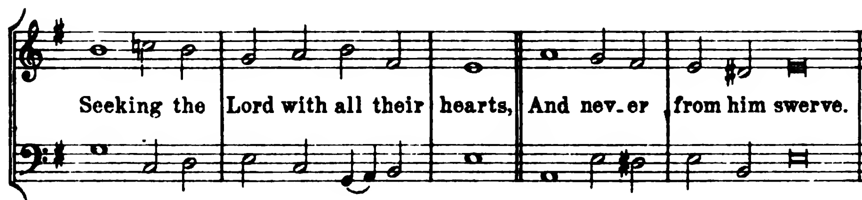
Proper Tune.

Psalm 119. Purcell.









At the end of the Psalms there is an advertisement of Playford's Psalter.

"I have lately publish'd the whole Book of *Psalms* and *Hymns* in a Pocket Volume" &c.

"The whole Book of *Psalms* and *Hymns* are Printed in a Pocket Volume" &c.

The *Order of Performing* the Divine Service in *Cathedrals*, or *Collegiate Chapels*.

This is omitted by Purcell.

A Brief Introduction to the Playing on the Bass-Viol.

The Second Book.

This is the same in both Editions.

A Brief Introduction to the playing on the Treble-Violin.

Down to the End of the "Directions for Tuning the Treble-Violin", both editions are identical. The next paragraph is altered as follows:

"Those who desire to be furnished with more Lessons for this Instrument, I refer to a Book lately published, Entituled, *Apollo's Banquet* containing above Two hundred New Tunes for the Treble-Violin, with the most usual *French Dances* added to them, which are used at Court and in Dancing-Schools".

"*Those that desire more Lessons for this Instrument, may be furnished with them in the First and Second Parts of* Apollo's-Banquet, *lately Published, containing the newest Tunes for the* Violin, *with the most usual* French *Dances used at Court and Dancing-Schools. And in the Book called* The Dancing-Master, *lately Reprinted, with large Additions of the newest Tunes of Dances now in use.*"

The rest of the chapter is unaltered.

A Brief Introduction to the Art of Descant.

The earlier edition has separate pagination and begins with a separate title-page, dated 1687, on the *verso* of which is a short section "Of Cords and Discords".

This title-page is omitted by Purcell and the pagination runs on.

A Brief Introduction to the *Art of Descant*, or, Composing *Musick* in Parts.

A Brief Introduction to the Art of Descant: or, Composing Musick in Parts.

The Third Book.

The section begins with definitions of Music as "an Art of expressing perfect Harmony, either by *Voice* or *Instrument*; which Harmony ariseth from well-taken *Concords* and *Discords*". The Concords and Discords are then defined and an example of them is given. This is differently arranged in the two editions, as follows:

"*Example*, Of the Perfect and Imperfect Cords, and their Octaves.

"*Example* of the *Perfect* and *Imperfect Cords* and *Discords*, with their *Octaves*.

Imperfect Cords, and their Octaves. {A 3d. —10—17
A 6th.—13—20

Perfect Cords, and their Octaves. {A 5th.—12—19
A 8th.—15—22

Discords, and their Octaves. {A 2d. — 9—16
A 4th. —11—18
A 7th.—14—21
A 9th.—16—23"
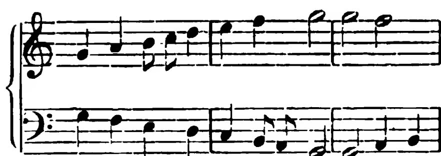
Perfect Cords	*Discords*	*Imperfect Cords*	*Discords*	*Perfect Cords*	*Imperfect Cords*	*Discords*
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
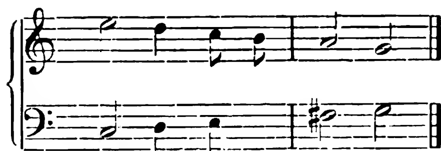
With either of the *Perfect Cords* you may begin or end a Piece of MUSICK: The same with the *Third*, which is an *Imperfect*; but be sure to avoid it with the *Sixth*."

The Rules for taking Concords which follow are practically the same in both editions, but in Rules III and IV Purcell alters 'a 1, (3, 5, 6)' &c. to 'A Unison (Third, Fifth, Sixth)' &c. Rule V is changed as follows:

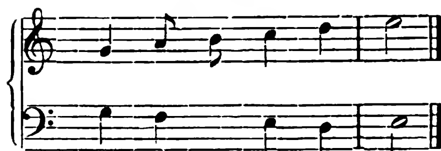
Rule V.

"If two Parts do move diversly, as one rising and the other descending: Then thus:





Or thus,



Or upon the Third; your *Bass* must begin in the same Key; and end in the same Key.

A Unison is good so it be in a *Minim* or *Crotchet*, but it is better if

Rule V.

Purcell omits the alternative example.

"A *Unison* is good, so it be in a *Minim* or *Crotchet*; but it is better if

the one hold and the other be going: Two Eighths or two Fifths ascending or descending together, is not lawful, unless one be the *Major*, the other the *Minor* Fifth."

the one hold, and the other be going. Two *Eighths* ascending or descending together is not lawful; nor two *Fifths*, unless one be the *Major*, and the other the *Minor Fifth*."

Purcell here inserts "*The use of* Discords on *Holding-Notes*", which the earlier edition gives (on pp. 13, 14) after the "Usual Cadences or Closes of two parts".

Of taking Discords.

Rule II, as to the binding of Discords between the Third and some other Concord, is altered thus:
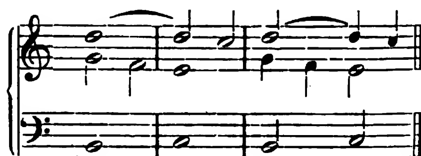
"The first *Note* of the *Bass* must be any *Concord* to the upper Part" etc.

"The first *Note* of the *Bass* may be any *Concord* to the Upper Part" &c.

To the four rules of the original Purcell adds:

Rule V.
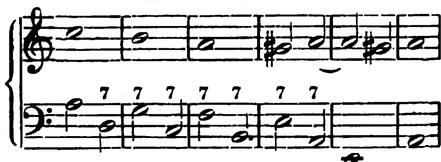
The fifth way of taking a *Discord* by way of Binding, is when the *Ninth* is taken between the *Third* and *Eighth*; as,



Purcell next inserts "*Several* Examples of *taking* Discords *elegantly*". These are given on pp. 17, 18 of the earlier edition, but the following is omitted by Purcell:



Another Example of taking many 7ths, together, in 3 Pts.
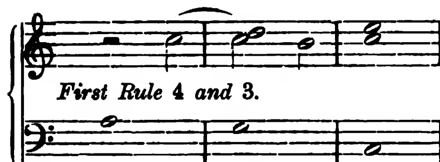


I have often observed in several late *Italian* Authors, where Figures are placed over the *Thorough-Bass*, that 6 or 7 *Sevenths* have followed each other, which has been much wondered at by some Young Composers, and for their
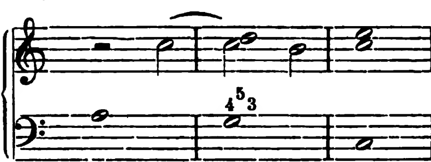
satisfaction I have inserted this Example, which shews both the method & manner how it is performed.
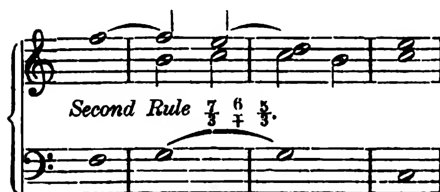
Example of Cadences and Bindings in 3 Parts.

Example of Cadences *and Bindings in three Parts, with the* Cords *and* Discords *Figured as the Upper Parts stand to the* Bass.
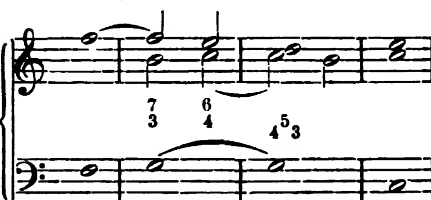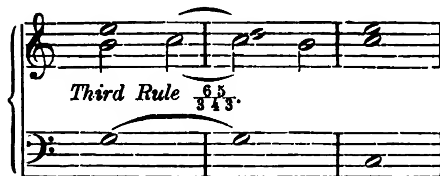


Rule I.
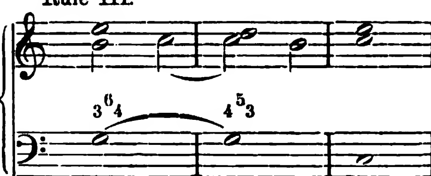




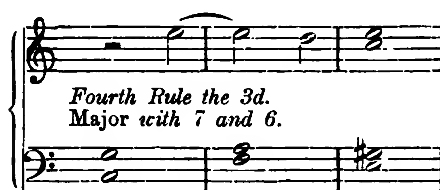
Rule II.



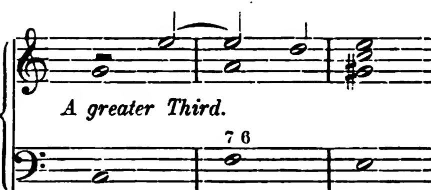


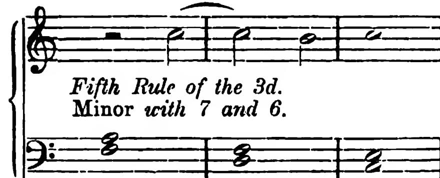
Rule III.



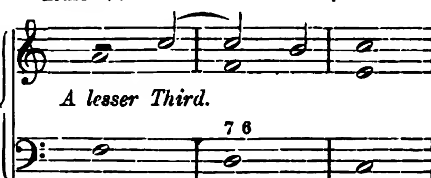


Rule IV.





Rule V.



"Another [Example] of taking Discords in Binding Notes" . . . "The Rule of Syncopation or Binding Notes, in two Parts" . . . "Examples of Discords upon Binding Notes", occupying pp. 10 and 11.	These are omitted by Purcell.
"Lastly, the Note before the Close must be a Fifth, if you fall to the Close; or a Fourth, if you rise to the Close. Your upper Part must begin in the Unison, Third, or Fifth, but not in the Sixth" (p. 12).	"Observe, that when you make a Close, the Bass must always fall a *Fifth* or rise a *Fourth*: And your upper Part must begin in the Unison, Third, or Fifth."

Purcell here inserts an Example ("*An Example of the Usual* Cadences *or* Closes *of two Parts*") which comes on p. 13 of the earlier edition.

Rules of Rising and Falling one with another.

These are the same in both editions.

Usual Cadences or Closes of two Parts.	Inserted by Purcell before the "Rules of Rising and Falling".
The use of Discords on holding Notes (pp. 13, 14).	These have been inserted by Purcell before the section "Of taking Discords".

Of the Passage of the Concords.
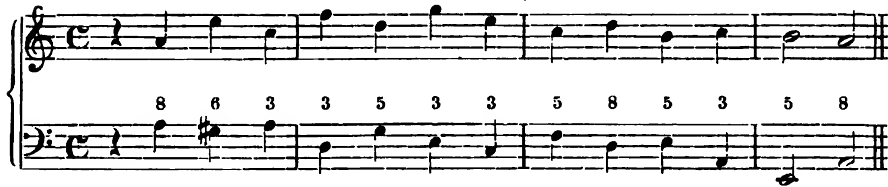
This is the same in both editions.

Example of two Parts, p. 16 with the proper Closes.	Omitted by Purcell.
Several Examples of taking *Discords* elegantly.	This has been previously inserted by Purcell (with the omission already noticed), in the section "of taking Discords".

The earlier edition next proceeds to discuss (p. 19) the art "Of Composing Three Parts", but the alterations which Purcell has made have latterly been so numerous, that he seems here to have felt it necessary to abandon the old edition altogether. From the beginning of the last sentence on p. 101 of the twelfth edition, until the end of the book, with the exception of certain examples to be afterwards noticed, the text is entirely new and evidently comes from Purcell's pen. No excuse is needed for transcribing it *in extenso*. It is particularly interesting to note how the system of the earlier edition, based on the contrapuntal theories of Morley or his contemporaries, is abandoned in the very first sentence of the new matter which Purcell wrote for the 'Brief Introduction'.

"Formerly they used to Compose from the *Bass*, but Modern Authors Compose to the *Treble* when they make *Counterpoint* or *Basses* to Tunes or Songs.

As for Example.



Observe this always in Counterpoint, to avoid Tautology in setting a *Bass* to a *Treble*, and let it be as Formal and Airy as the *Treble* will admit.

Let us a little examine this last Example. And now supposing there were no *Bass* to the *Treble*, try Note by Note which is the properest *Cord* to each.

In the *First Note*, you must certainly have an *Eighth*, because it relates to the Key it is composed in.

For the *Second*, you have only two *Cords* to chuse, *viz.* the *Sixth*, and *Third*; the *Fifth* you must not use, because 'tis expected to the Note following to make a *Third*, therefore to be avoided, lest you are guilty of that Tautology before-mentioned, and besides there is not that Form and Variety which is required in few Parts; and an *Eighth* you cannot use neither, because you run either into the Error of two *Eighths* together if you ascend, or of cloying the Ear with too many *Perfect Cords* if you descend, therefore the *Third* or *Sixth* is the only Cords you can use; of these, the *Sixth* is much the best, for two Reasons: First, you move by contrary Motion to the *Bass*, which is an Elegancy in two Parts; in the next place, you introduce the next Note more Harmonically with the *Sixth* than you can with the *Third*, but the *Sixth* must be *sharp*, because it has a nearer affinity to the Key.

The *Third Note* has a *Third*, which is generally the consequence of a *Sixth*.

The *Fourth Note* cannot have a *Sixth*, because of Tautology, it being the same as the *Third* before; the *Major Fifth* is not good, because it has no relation to the Key; the *Minor Fifth* cannot do, by reason the following Note of the *Treble* does not move to the half Note below, which is the constant Rule of a false *Fifth* to introduce a *Third*; an *Eighth* is not so well, because that is to be avoided as frequently as you can in two Parts, therefore the *Third* is the best Cord.

The *Fifth Note* cannot have an *Eighth*, because 'tis the same Note as the former; a *Third* is not so well, by reason you do not observe the Rule of contrary Motions in ascending when the other descends, and then you have had *Thirds* to the other two last Notes; therefore for variety a full Cord is best, and consequently the *Fifth* to be preferred before the *Sixth*.

The *Sixth Note* cannot have an *Eighth*, because 'tis the same Note as the former; a *Fifth* is not good; for fear of two *Fifths* together, a *Sixth* or *Third* are the only Cords, of which I esteem the *Third* best, following the Rule of contrary Motions.

The *Seventh Note* cannot have an *Eighth*, by reason 'tis the same with the other; neither a *Fifth*, because it makes no preparation for the next Note; therefore a *Sixth* or *Third* is the properest Cords, of which the Third in my opinion is best; for if you take the *Sixth*, it must be *sharp*, and so make a *Third* to the following Note, which is what was done before in the first Bar, and for that reason to be omitted.

To the *Eighth Note* an *Eighth* cannot be made, because the same as before; a *Third* not so well, because you do not observe the Rule of contrary Motions; a *Sixth* not so good, because 'tis what must be used in the next Bar to make a Cadence, therefore the *Fifth* is best.

The *Ninth Note* cannot be a *Sixth* so properly, because 'tis the same with the former Note; a *Third* is not so well, by reason the fall or rising to it is Inharmonical; the *Fifth* is bad, having had a *Fifth* to the Note before, therefore the *Eighth* is the best Note.

The *Tenth Note* a *Sixth* must not be made too, it being the same as before; a *Third* not so well, because it must be *sharp*, and that is not gradual to rise too, and if you fall to it, you contradict the Rule of contrary Motions, though the Cord is good, yet I think not so formal as the other, which is the *Fifth*.

The *Eleventh Note* requires a *Third* more properly than any other Cord, for the *Sixth* would be the same with the foregoing Note and following, which must be to make a Close; the *Eighth* not so well, because so many Perfect Cords are not well, (as 'tis before observed;) a *Fifth* is Irregular, the Note before being a *Fifth*, which shews a *Third* is best.

The two last *Notes* is relating to the Cadence, therefore has a certain Rule.

Having observed these *Rules* for making a Formal or Regular *Bass* to a *Treble*, the next Thing to Treat of is the *Keys*.

There are but two *Keys* in Musick, *viz.* a *Flat*, and a Sharp; not in relation to the Place where the first or last Note in a Piece of Musick stands, but the *Thirds* above that Note. To distinguish your *Key* accordingly, you must examine whether the *Third* be *sharp* or *flat*, therefore the first *Keys* for a Learner to Compose in ought to be the two Natural *Keys*, which are *A re* and *C fa ut*, the first the lesser, the last the greater *Third*; from these all the other are formed, by adding either *Flats* or *Sharps*. When this is well digested, you must proceed to know what other Closes are proper to each Key.
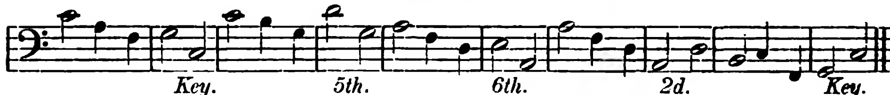
To a *flat Key*, the Principal is the *Key* it self, the next in dignity the *Fifth* above, and after that the *Third* and *Seventh* above.

Example.



To a *sharp Key*, the Key it self first, the *Fifth* above, and in stead of the *Third* and *Seventh* (which are not so proper in a *sharp Key*) the *Sixth* and *Second* above.

Example.



These Examples are placed in the two open *Keys* to make it plainer, but transpose them into any other, they have the same effect; in applying of which Closes, you may use them promiscuously as you please, only with this Caution, That you have regard to good Ayre.

There are some other Things to be observed in making a *Bass* to a *Treble*, which shall be the next thing spoken of relating to *Fuge*.
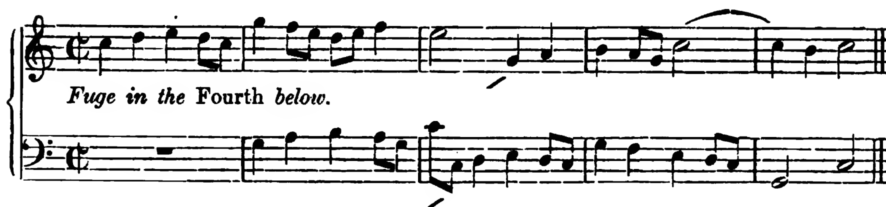
Of Fuge, or Pointing.

p. 106

A *Fuge*, is when one part leads one, two, three, four, or more Notes, and the other repeats the same in the *Unison*, or such like in the *Octave*, a *Fourth* or *Fifth* above or below the Leading Part.

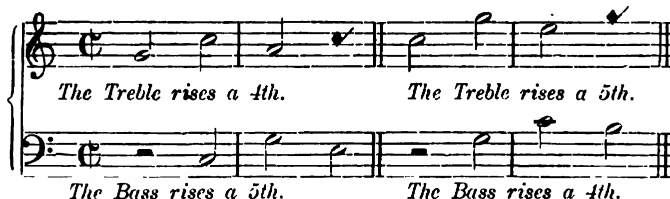
[☞ Under what Note you find this Mark /, the *Fuge* begins.]

Example.



Observe in this Example, that the *Treble* rises a *Fifth*, and the *Bass* but a *Fourth*, which is done because it relates more to the Key than rising a *Fifth*. So all *Fuges* in this nature are to be managed, if done Masterly.
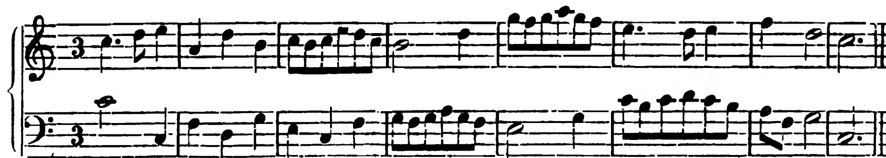
More to the same purpose.



p. 107

There is another diminutive sort of Fugeing called *Imitation* or *Reports*; which is, when you begin *Counterpoint*, and answer the *Treble* in some few Notes as you find occasion when you set a *Bass* to it.

As for Example.



In the fourth, fifth, and sixth Bar of the *Bass*, it imitates the *Treble*.

The third sort of Fugeing is called a *Double Fuge*; which is, when one Part leads a *Point*, and the following Part comes in with another, and so the Parts change, as you may observe in the following Example, wherein I have made use of the former Point, and added another to it.

Example.

p. 109

Double Fuge.

The fourth manner of Fugeing is called *Per Arsin & Thesin*, which admits of great Variety; and that is, when a Leading Part ascends, the other descends exactly the same Notes. I have made use of the foregoing *Fuge*, that it may be more easie to a Learner.

As for Example.

p. 110

Arsin. *Thesin.* *Thesin.*

Thesin. *Arsin.* *Thesin.*

Arsin.

A fifth sort of Fugeing is called *Per Augmentation*; that is, if the Leading Part be *Crotchets*, *Quavers*, or any other Notes in length, the following Part is augmented, and made as long again as the Leading Part. The following Example will explain it, which is contrived upon the same Fuge.

Example.

p. 11

Per Augmentation

Per Augmentation

Diminution.

Per Augmentation.

Per Augmentation.

p. 112

You may augment your Point to double or treble the length of your Leading Part, as you find occasion; or diminish your *Fuge* for variety, as you may observe in the 10th Bar of the *Treble* in the Example foregoing.

This sort of Fugeing is difficult, therefore seldom used unless it be in Canon.

There is a sixth sort of Fugeing called *Recte & Retro*, which is repeating the Notes backward; therefore you must avoid Prick'd Notes, because in the Reverse it would be of the wrong side of the Note.

Example upon the same Fuge.

Recte. *Retro.* *Recte.*

Retro. *Recte.*

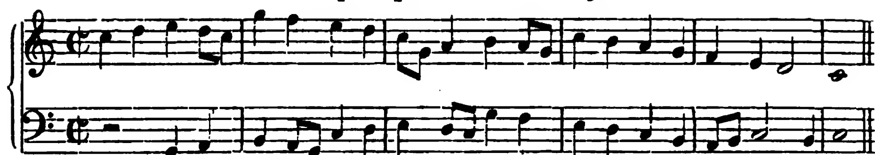
Recte.

Retro.
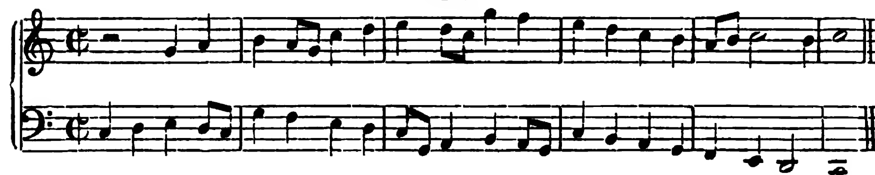
This is a sort of Musick very rarely used, unless it be in Canon.

There is a seventh sort of Fugeing called *Double Descant*, which is contrived so, that the Upper Part may be made the Under in the *Reply*; therefore you must avoid *Fifths*, because in the *Reply* they will become *Fourths*.

Example upon the same Fuge.
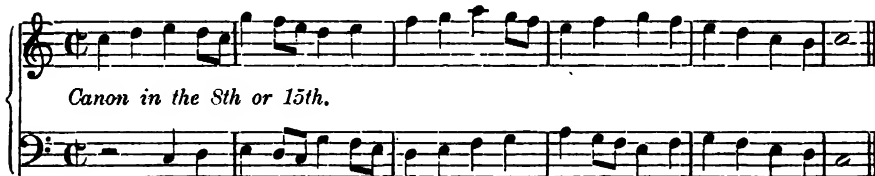


Reply.



p. 114 The eighth and noblest sort of Fugeing is *Canon*, the Method of which is to answer exactly Note for Note to the end.

Example upon the foregoing Fuge.



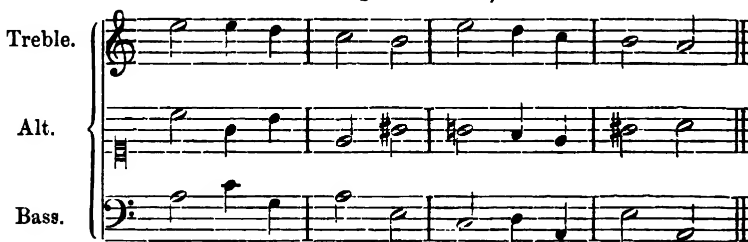
There is a wonderful variety of *Canons* in Mr. *Elway Bevin's* Book, Published in the Year 1631, to which I refer the Younger Practitioners, and so shall conclude with Two Parts, and go on to Three.

p. 115

Composition of Three Parts.

The first thing to Treat of is *Counterpoint*, and in this I must differ from Mr. *Simpson* (whose *Compendium* I admire as the most Ingenious Book I e're met with upon this Subject;) but his Rule in Three Parts for *Counterpoint* is too strict and destructive to good Air, which aught to be preferred before such nice Rules.

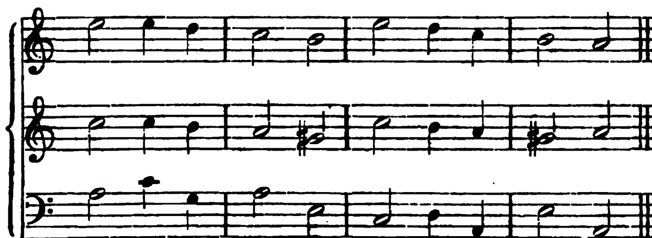
This Example is this 1):
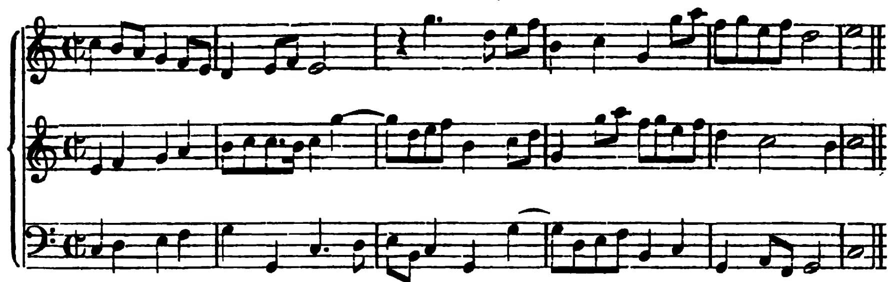


1) The example is from p. 54 of the 1667 edition of Christopher Simpson's "Compendium of Practical Musick"; Purcell has transposed it a tone higher.

Now in my opinion the *Alt* or *Second Part* should move gradually *Thirds* with the *Treble*; though the other be fuller, this is the smoothest, and carries more Air and Form in it, and I'm sure 'tis the constant Practise of the *Italians* in all their Musick, either Vocal or Instrumental, which I presume ought to be a Guide to us; the way I would have, is thus:

Example. p 116



When you make a *Second Treble* to a Tune, keep it always below the Upper Part, because it may not spoil the Air: But if you Compose *Sonata's*, there one *Treble* has as much Predominancy as the other; and you are not tied to such a strict Rule, but one may interfere with the other; as thus:

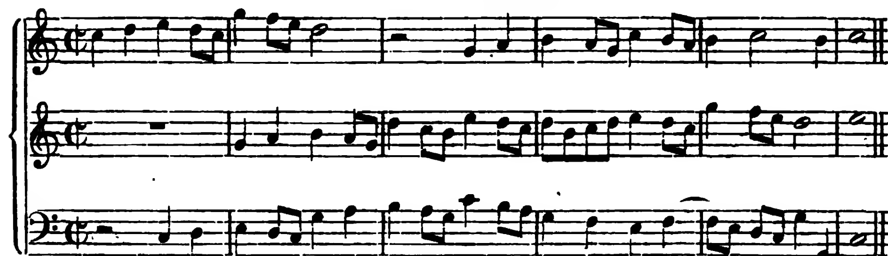


p. 117

The same may be done in making Two Part *Anthems* to a *Thorow-Bass*, or *Songs* that are Composed with design.

Fugeing in Three Parts is done by the same Rules as in two, only you have more Scope and Variety. I shall make use of the same Point as I did in Two Parts, and give you some short Examples in the several manners of *Fugeing*.

First Plain Fugeing.



The second is *Imitation* or *Reports*, which needs no Example, because you are confined to a *Treble*, and so must make *Imitation* or *Reports* in the two Parts as the *Treble* will admit of.

The third is *Double Fugeing*, wherein I oblige my self to the same Fuges as are used in the Two Parts.

Example.

When you make *Double Fuge* in Three Parts, you are not compelled to answer in the Third Part to the first Fuge any more than the second, but are left to your pleasure, as you see in the foregoing Example, where the *Bass* answers to the first Fuge; you may as well answer the second as first, according as you find it smoothest to your Air, and most regular to your Design.

The fourth, *Per Arsin & Thesin* on the same Fuge.

Example.

Arsin. Thesin. Thesin.
Arsin. Thesin. Arsin.
Thesin. Arsin. Arsin.

Thesin.

Thesin. Thesin.

Thesin. Thesin.

The fifth, *Per Augmentation* on the same Fuge. p. 121

Example.

Per Augm. Per Augm.

Per Augm.

Per Augm.

Per Augm.

Per Augm.
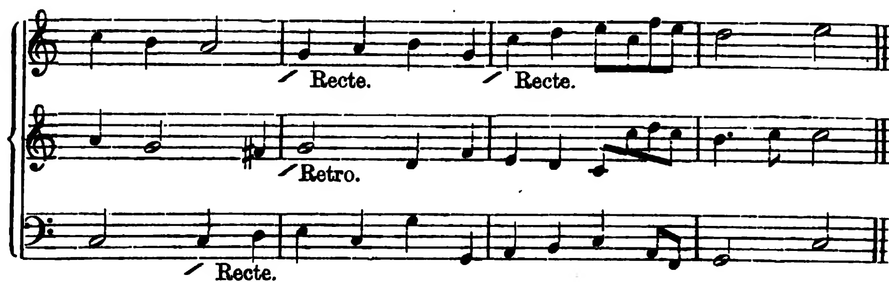
The sixth, *Recte & Retro.*

Example.

Recte. Retro.

Recte. Recte. Retro.

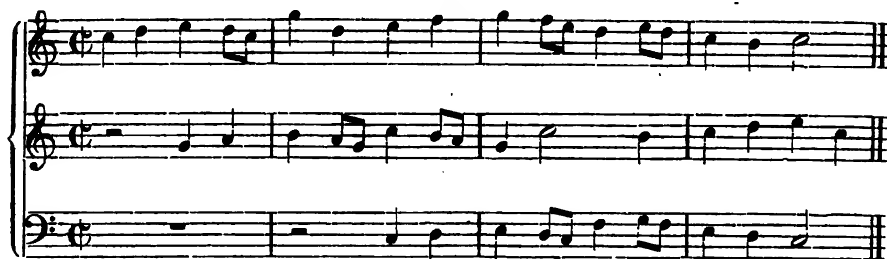
Retro. Recte.
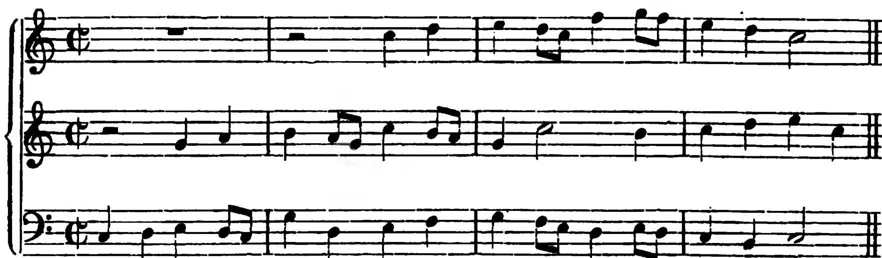


The seventh, *Double Descant*, in which I make but a short Example, because the two *Replies* should not take up much room.

p. 123
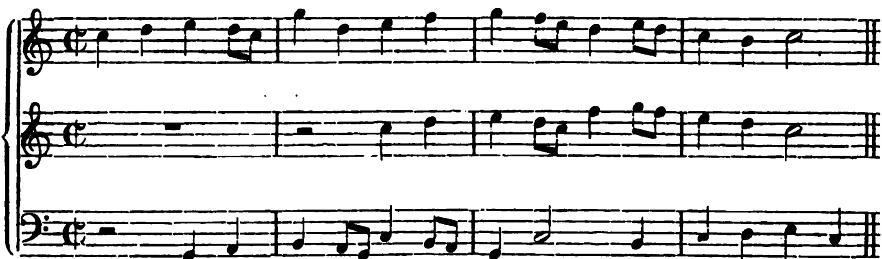
Example.



Reply I. *Where the* Upper Part *takes the* Bass, *and the* Bass *the* Upper Part.
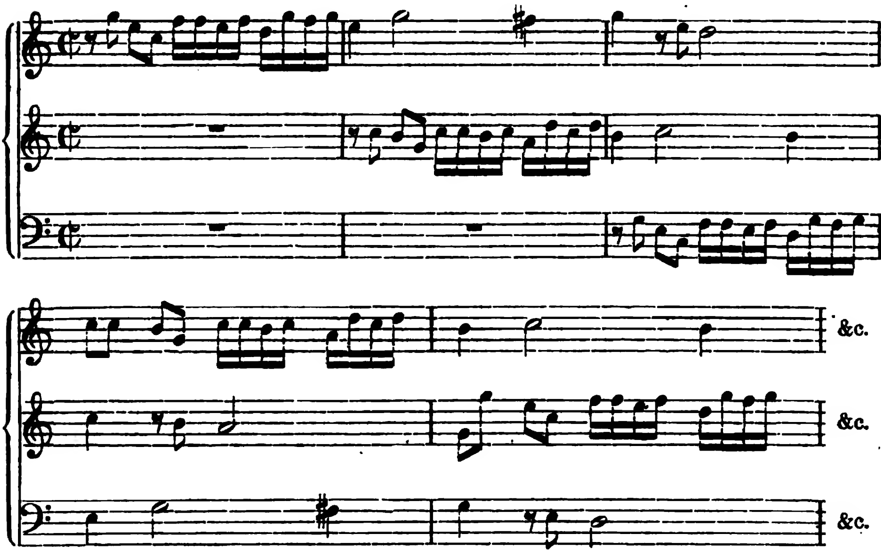


Reply II. *Where the* Second Treble *takes the* Bass, *and the* Bass *the* Second Treble.



p. 124

Of this sort, there are some Fuges used by several Authors in *Sonata's*; a short one I shall here insert of the famous *Lelio Calista*[1]), an *Italian*.
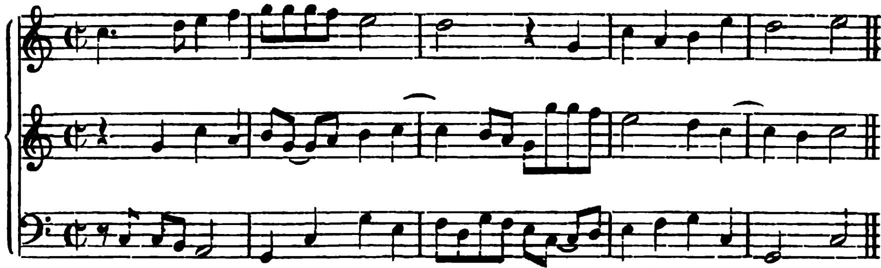


p. 125

In making of such-like you must avoid *Fifths*, as is before-mentioned in the *Rule* for Two Part *Double Descant*.

There is another sort of *Fugeing* in Three Parts before we come to *Canon*; which is, when each of them take a different *Fuge*, and so interchanges one with another like *Double Fugeing*.

As for Example.



Most of these different sorts of *Fugeing* are used in *Sonata's*, the chiefest

1) This composer is only known by a set of eleven Sonatas in three parts which are mentioned in the Ms. Catalogue of Music in the Library of Christ Church, Oxford. It is probable that this is the work from which Purcell quotes, and the manuscript may possibly have belonged to him. Unfortunately, at the present time (Jan. 1905) it cannot be found. The Ch. Ch. Catalogue gives *Lucio* as the composer's Christian name. In Eitner's "Quellen-Lexikon" there is some confusion as to his names and date: he appears both as Callista and Colista, but he can hardly be the same as the Lelio Colista who was organist in Rome in 1729 or 1730. Nine of the Sonatas (attributed to 'Lilli Colista') are contained in a manuscript collection at the Bodleian Library (Mus. Sch. E 400—403).

Instrumental Musick now in request, where you will find *Double* and *Treble Fuges* also reverted and augmented in their *Canzona's*, with a great deal of Art mixed with good Air, which is the Perfection of a Master.

The next is *Canon*, of which I shall say but little, because I refer you to the before-mentioned Book of Mr. *Bevin's*, where you will meet with all the Variety of *Canons* that are to be made, and shall only shew an Example of a *Gloria Patri* in Three Part *Canon*, so go on to four Parts[1]).

p. 126

A Canon, Three Parts in One.

Glo-ri-a Pa - tri, et Fi - li-

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i

Glori-a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i San - cto,

o, et Spi-ri-tu-i San - cto, si-cut e-rat in prin-ci-pi-

San - cto, si-cut e-rat in princi - pi - o, et nunc, et

si-cut e-rat in____ prin-ci-pi - o, et nunc,___ et nunc, et sem-

o, et nunc, et nunc, et semper, et in se - cu - la se - cu-lorum;

nunc, et sem - per, et in se - cu - la se - cu-lo-rum; A - - -

per, et in se-cu - la se - cu-lo-rum; A - - - men, A - -

1) This Canon occurs in the earlier editions, but for sake of completeness, it is printed here.

1)

A - - men, A - men, A - - - - - - - - - men.

men, A-men, A - - - - - men, A - - - - - - - men.

men, A - - - - men, A - - - - - - - - - men.

Composition of Four Parts. p. 129

In Church Musick, the four Parts consist generally of *Treble*, *Contra-Tenor*, *Tenor*, and *Bass*; in Instrumental Musick, commonly two *Trebles*, *Tenor*, and *Bass*: But always observe this Method, That in making four Parts Counterpoint, let your Cords joyn as near to the Upper Part as they can, for the Harmony is more agreeable to the Ear where the upper Parts are joyned close together, but still be sure to keep a smoothness and decorum, that none of the Inner Parts may make an Irregular Skip either upwards or downwards: If the *Treble* or Upper Part be a *Fifth* to the *Bass*, the other must be *Third* and *Eighth*; if the *Treble* be *Third*, the other must be *Eighth* and *Fifth*; so consequently, if the *Treble* be an *Eighth*, the other must be *Fifth* and *Third*.

Note: That in *C fa ut*, or any Key with a *sharp Third*, that to the half Note below the Key an *Eighth* is never made, nor to any accidental *Sharp* in a *flat* or *sharp* Key, either in the *Bass* or *Treble*, unless it be to introduce a Cadence. For Instance; If you make an *Eighth* to *B mi* in *C fa ut* Key, 'tis when the *Third* to *B mi* is *sharp*, and you design a Cadence in *E la mi*, otherwise 'tis never done, but the *Sixth* supplies the place of the *Eighth*, and commonly in four Parts a *Sixth* and false *Fifth* go together upon all *sharp* Notes.

As for Example. p 130

Four Parts Counterpoint.

6
5

6
5

1) In the original these notes are misprinted B♭, A♮.

The false or defective *Fifth* is the only Note like a Discord that needs no preparation; and though it must not be used to begin a Piece of Musick with, yet there is no Cord whatsoever that has a more grateful Charm in it to please the Ear.

There are two *Discords* not yet Treated of in this short *Introduction*, which I think proper now to mention, because in an Example of four Parts you may see what other Cords belong to them, and that is, a *Sharp Seventh*, and *Flat Seventh*, two Notes mightily in use among the *Italian* Masters; the *Sharp Seventh*, which generally resolves it self into the *Eighth*, you will find frequently in Recitative Songs, which is a kind of Speaking in Singing; a *Flat Seventh* resolves it self into a *Fifth*, and is used commonly at a Close or Cadence. This Example will demonstrate the thing plainer.

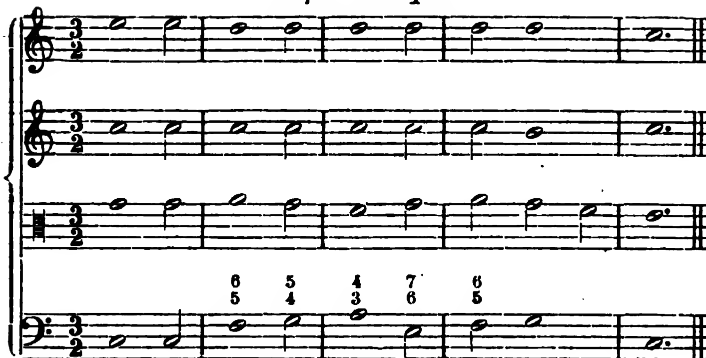
Example.

Another Elegant Passage used by the same Authors.

The *Flat Sixth* before a Close (as you may observe in the 2d *Treble*) is a Favourite Note with the *Italians*, for they generally make use of it.
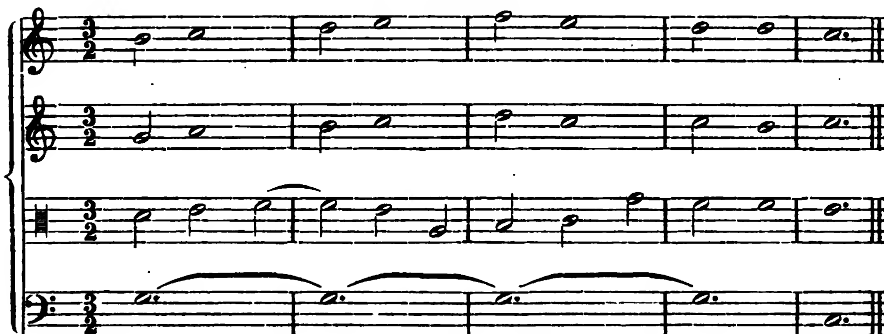
There is another sort of *Discord* used by the *Italians* not yet mentioned neither, which is the *Third* and *Fourth* together, to introduce a Close.

As for Example.



In the same nature, if the *Bass* should continue in one place as the two *Trebles* do, you may move in the other Parts to what Notes you please, so you ascend or descend gradually: p. 133

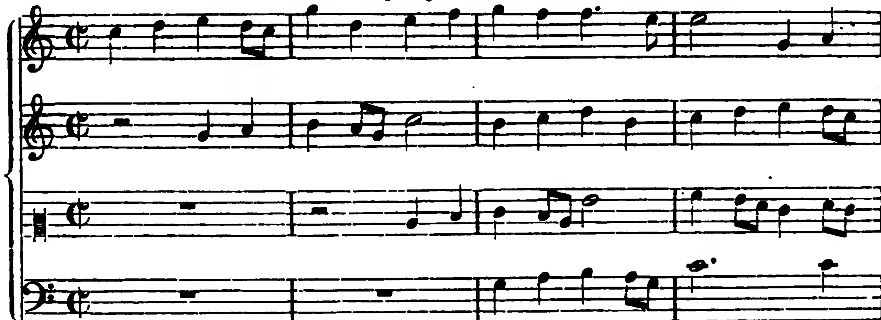
For Instance.
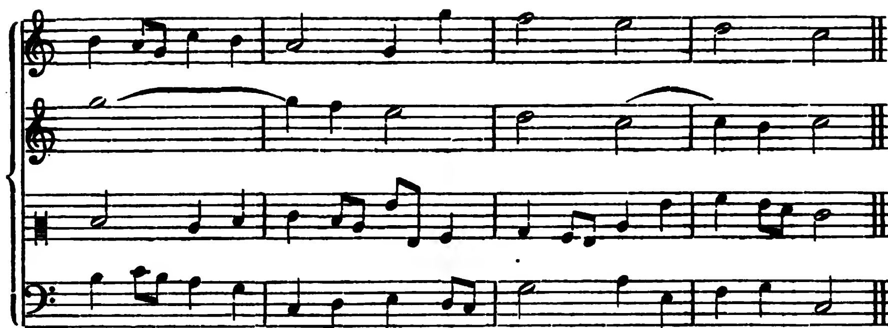


These Instances were inserted, to shew what Elegancies may be made in Counterpoint Musick.

I shall proceed now to *Fuge* or *Pointing* in four Parts, in which I must follow the same Method as before, for there is no other sort of Fugeing but what has been Treated of in three Parts, unless it be four *Fuges*, and that is made after the same manner as the three *Fuges*, of which there is an Example on Page 125 [557]. p. 134

First Plain Fugeing on the same Point.



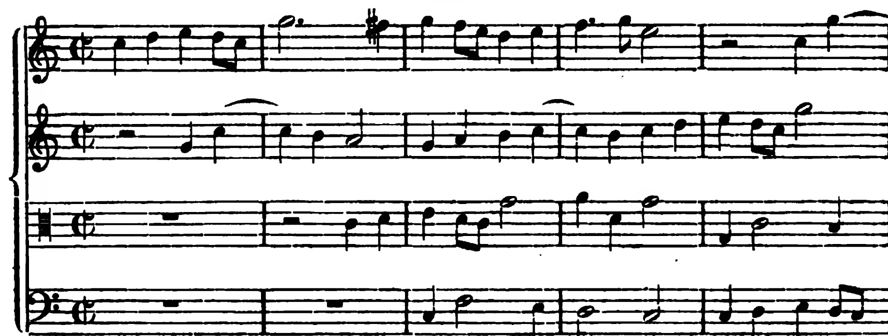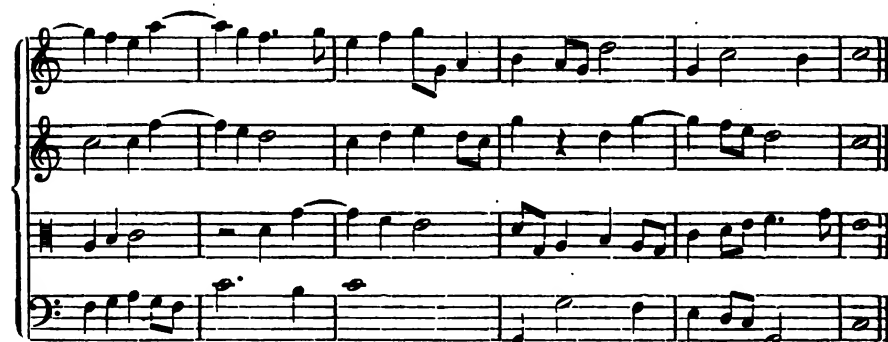


The second is *Imitation* or *Reports*, which needs no Example, for the aforesaid *Reasons* in three Parts.

p. 135

The third is *Double Fugeing* on the same Fuges.

Example.





The fourth, *Per Arsin & Thesin.*

Example.

Arsin. Thesin. Thesin.

Arsin. Thesin. Arsin.

Thesin. Arsin. Thesin.

Thesin. Arsin.

The Fifth, *Per Augmentation.* p. 137

Example.

Double per Aug. Reverted per

Per Aug. Double per

Per Aug.

Aug.

Aug.

Per Aug.

Revert. per Aug.

p. 138.

The Sixth, Recte & Retro.

Recte. Recte. Retro.

Recte. Recte. Retro.

Retro. Retro. Retro.

Retro. Recte. Retro.

Retro.

Retro.
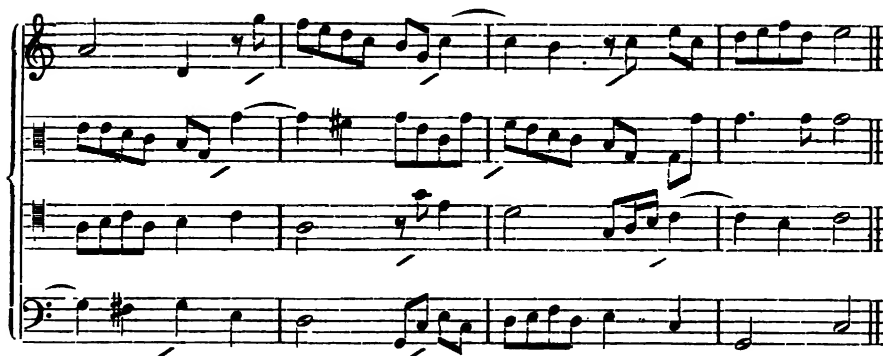
Recte.

The Seventh is *Double Descant*, which you hardly ever meet with in Four Parts, because a *Fifth* must be avoided, therefore 'tis defective, and wants a Cord to fill up in so many Parts, for which Reason I shall omit an Example.

p. 139

The next is *Canon*, but before I Treat of that, there is one sort of *Fugeing* to be mention'd, which is, Four Fuges carried on, interchanging one with another.

As for Example



Canon in Four Parts is generally Four in Two, or Four in One: Here is an Example of each, which will shew the Method of making them. p. 140

A Canon: Four in Two[1]).

Mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - -
Mi - se - re - re me - i, O Je - su! O
Mi - se - re - re me - i, mi - se-
Mi - se - re - re me - i, O

i, O Je - su! O Je - su! Mi - se - re - re me-i.
Je - su! Mi-se - re-re me- i Je - su! Mi-se-re-re me - i.
re-re me - i, O Je - su! O Je - su me - i!
Je - su! O Je - su! Mi-se - re -re me-i Je - su!

1) This Canon is in the earlier edition.

p. 141

This *Canon* of Four in One, is a *Gloria Patri* of Dr. *Blow's*, whose Character is sufficiently known by his Works, of which this very Instance is enough to recommend him for one of the Greatest Masters in the World.

A Canon, Four in One.

Glo-ry be to the Father, and to the Son, and to the
Glo - - ry be to the Fa-ther, and to the Son,
Glo - - ry be to the Fa-ther, and to the
Glo - - ry be to the

Ho-ly Ghost, the Ho - ly Ghost: As it was in the be-
and to the Ho-ly Ghost, the Ho - ly Ghost: As it
Son, and to the Ho-ly Ghost, the Ho - ly
Fa - ther, and to the Son, and to the Ho-ly

gin-ning, and is now, is now, and e - ver shall be, World
was in the be-gin - ning, and is now, is now, and e-
Ghost: As it was in the be-gin - ning, and is now, is now,
Ghost, the Ho - ly Ghost: As it was in the be-gin - ning,

with - - - out end. A - - - - - - men, A - - - -

- ver shall be, World without end. A - - - - - - -

—, and e - ver shall be, World with - out end. A - - - -

and is now, is now, and e - ver shall be, World without

- - - - - - - - - - - - - - men.

men, A - - - - - - - - - - men.

- - - - men, A - - - - - men.

end. A - - - - - - - - - men.

Composition of Five or more Parts. p. 124,

Is still by adding another *Octave* or *Unison*, for there is but Three Concords, *viz. Third*, *Fifth* and *Eighth*, therefore when you make more than three Parts in Counterpoint, 'tis by repeating some of the same Cords over again.

One Thing that was forgot to be spoken of in its proper place, I think necessary to say a little of now, which is Composing upon a *Ground*, a very easie thing to do, and requires but little Judgment: As 'tis generally used in *Chacones*, where they regard only good Air in the *Treble*, and often the *Ground* is four Notes gradually descending, but to maintain *Fuges* upon it would be difficult, being confined like a *Canon* to a *Plain Song*. There are also pretty *Division Grounds*, of whom the *Italians* were the first Inventors, to Single *Songs*, or *Songs* of Two Parts, which to do neatly, requires considerable Pains, and the best way to be acquainted with 'em, is to score much, and chuse the best Authors.

As for *Fugeing*, 'tis done by the same Methods as has been before observed.

All that I shall further add, is to wish, That what is here mentioned may be as Useful as 'tis Intended, and then 'twill more than Recompence the Trouble of the Author."

La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Manuscrit de la Bibliothèque de Munich.

Par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

Avant la Révolution, aux XVIIe et XVIIIe siècles, alors que le journalisme était encore dans l'enfance, existait un moyen d'information qui a totalement disparu de nos jours: les *Nouvelles* manuscrites, au moyen desquelles certains hommes de lettres renseignaient leurs correspondants sur les événements politiques, artistiques, mondains, etc., capables de les intéresser. A Paris et autour de la cour de Louis XV, vivait un certain nombre de ces «nouvellistes», à la solde d'un prince ou d'un grand personnage désireux de connaître par le menu la vie à la Cour et à la Ville; le plus important et le plus illustre d'entre eux fut, sans contredit, Grimm qui, avec Diderot, Raynal et autres, fut l'auteur de la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*[1]) addressée au roi de Prusse, de 1753 à 1790, source inépuisable de renseignements sur toute la seconde moitié du XVIIIe siècle; de la même époque datent aussi les *Mémoires secrets* de Bachaumont (1762-1789), la *Correspondance littéraire secrete* de Métra, J. Imbert et autres, et quantité d'écrits semblables, publiés ou encore inédits, qu'on retrouve dans presque toutes les bibliothèques publiques. C'est une correspondance de ce genre que possède, fort incomplète sans doute, la Staatsbibliothek de Munich (Mss. gall. 400-405). Sous le titre: *Nouvelles littéraires, historiques et politiques*, six volumes in-4°, provenant de la Bibliothèque palatine de Mannheim (*Ex Bibl. Palat. Mannh.*) contiennent une correspondance adressée par deux ou plusieurs auteurs, à la cour de l'Electeur palatin, de 1753 à 1758. Les quatre premiers volumes surtout sont intéressants au point de vue de l'histoire de la musique à Paris, à l'époque même de la «Querelle des Bouffons» et de la fameuse *Lettre sur la Musique française* de J.-J. Rousseau. On peut les diviser en deux séries; les manuscrits 400 et 403, en cahiers bimensuels de 8, 10 ou 12 pages (213 ff., du 15 juillet 1853 au 1er janvier 1755; et 253 ff., du 15e décembre 1754 au mois d'octobre 1755), sont l'œuvre d'un premier nouvelliste; deux autres (mss. 401 et 402), intitulés: *Nouvelles littéraires françoises*, ou: *de*

---

1) Vgl. H. Kretzschmar, die *Correspondance littéraire* als musikgeschichtliche Quelle, Jahrbuch d. Musikbibl. Peters für 1903 (Red.).

la Littérature françoise, ou simplement: *Littérature françoise* (316 ff., du 8 avril 1754 au 30 décembre 1754; et 259 ff., du 4e janvier 1755 au 27e décembre 1755), sont d'un autre auteur; composés de cahiers de 12 pages environ, ils donnent «à la fin les *Spectacles* et le *Cours de la Lotterie royale*».

Quels étaient les rédacteurs de ces *Nouvelles?* Une vague indication nous est donnée par l'auteur du ms. 402, lorsqu'il écrit, le 17 janvier 1755, qu'il a collaboré à une parodie de *Thésée* en languedocien, jouée aux Italiens. Quant à l'auteur des manuscrits 400 et 403, qui sont les plus intéressants pour le sujet qui nous occupe, sa mort est indiquée (ms. 403, f° 200) entre le 1er et le 15 mai 1756. Les rédacteurs qui le remplacent et auxquels on doit les manuscrits 404 (137 ff., 1757) et 405 (95 ff., du 3 janvier 1756 au 25 septembre 1756 par cahiers de 6 et 8 pages, d'un format plus petit que les précédents), s'occupent moins en détail des spectacles de Paris; le manuscrit 404 notamment, se borne presque à en donner les programmes sommaires.

L'intérêt de ces *Nouvelles* provient surtout de ce qu'elles sont contemporaines de l'apparition des Bouffons italiens sur la scène de l'Opéra, et de la première grande «guerre musicale» qui, avant celle des Gluckistes et des Piccinistes, se livra à Paris. Elles montrent en outre quel intérêt attachait la petite cour palatine à tout ce qui venait de la capitale française et comment, à l'exemple du roi de Prusse, son prince tenait à se faire renseigner exactement, par plusieurs correspondants, sur le mouvement littéraire, artistique et politique de la France.

Les extraits qui suivent comprennent tout ce qui, dans les six manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Munich, concerne la musique en général et, d'une façon un peu détaillée, les théâtres lyriques de l'époque: Opéra, Opéra-Comique et Italiens. On n'a négligé que les indications sommaires donnent le programme des spectacles, qu'il est facile de trouver, soit dans le *Mercure de France*, soit dans la *Correspondance* de Grimm ou autres publications analogues.

Le texte est reproduit aussi fidèlement que le permet la typographie.

Ms. 400. [1753].

Du 1er au 15 juillet 1753.

(Une parodie des *Fêtes grecques et romaines*, de Colin de Blamont)[1], «opera remis et qu'on a été obligé d'etaier de *Pigmalion*, le chef-d'œuvre de Rameau font balancer le succès des deux intermèdes italiens dont nous avons rendu compte dans notre dernière feüille. Cette parodie a pour titre *Les Fêtes des Environs de Paris.*» (F° 9.)

1) La première représentation avait eu lieu le 13 juillet 1723.

Du 1er au 15e aoust 1753.

(L'Opéra-Comique a donné, le 29 juillet, la première représentation des *Troqueurs*). «C'est le conte de la Fontaine mis en arriettes amenées par un court recitatif. Les paroles sont du S. Vadé et la musique du S. D'auvergne[1]). Le Poëme est tout a fait d'après la marche et la coupe des intermédes Italiens, qu'on nous a donnés ici; le musicien n'a pas moins cherché a imiter les orphées ultramontains par la maniere dont il y a adapté la musique qui toute foible qu'elle est en comparaison de celle des maîtres qu'il a voulu imiter, a néanmoins eu le plus grand succès, soit par l'air de nouveauté qu'il a donné a la chose pour ce pays-ci; soit parce que ce genre de musique dont les accompagnemens se marient avec la voix, est le seul vrai, et qui ait le droit de plaire à toutes les oreilles. Le succès prodigieux de cette nouveauté, est un triomphe marqué pour la musique italienne qui a d'abord deplu à la plupart de nos françois parce que leur amour propre n'y trouvoit pas son compte, et qu'elle leur étoit présentée sous les paroles d'une langue qui n'étoit pas la leur, et qu'ils ne pouvoient pas en retenir le moindre petit air qu'ils pussent fredonner en les troquant auprés de quelque belle.» (F° 16).

Du 1er septembre au 15 octobre 1753.

« ..... Les fetes de *Polimnie* ce dernier est de notre celebre Rameau[2]), qui doit être le vengeur de notre musique, et qui commence a nous paroître moins grand depuis que nous sommes entrés en commerce avec les Orphées d'Italie. la musique de ces derniers se fait tous les jours des partisans, et subjugueroit enfin la nation malgré le préjugé, la prévention, la sote vanité et le tendre amour qu'on a pour sa langue, si nous avions des grands sujets pour l'exécuter. Mais ce n'est rien moins que cela, et cependant on vient d'abandonner la scene entiere a la troupe des Bouffons que nous avons et qu'ils rempliront seuls jusqu'à ce qu'on se soit mis en état de remettre un opéra françois; ce qui ne peut avoir lieu que vers le retour de fontainebleau où nos principaux artistes doivent être mandés pour exécuter les fêtes théatrales qu'on y donnera.» (F° 37.)

Du 21 8bre 1753.

«Les *Bouffons* se soutiennent mieux qu'on ne l'auroit cru au moyen d'une actrice qui a la voix belle, qui chante avec grâce et qui reunit les suffrages en sa faveur.« (F° 50.)

Du 15 9bre au 1er xbre 1753.

(Les Bouffons jouent actuellement *Bertoldo in corte*, in due atti de Ciampi). «On y a adapté des airs de Leo qui y font grand effet.» (F° 61.)

[1754.]

Du 1er au 15 janvier 1754.

«La Lettre de Mr Rousseau[3]) a ranimé une dispute qui ne finira pas

1) Le premier opéra-comique français.

2) *Les Fêtes de Polymnie*, de Cahusac et Rameau, furent données pour la première fois le 12 octobre 1743. De Lajarte (*Bibliothèque de l'Opéra*, I, p. 202) dit, par erreur que cet ouvrage ne fut »jamais repris«.

3) La fameuse *Lettre sur la Musique française* de Rousseau avait été annoncée dans une »feuille« précédente, du 15 novembre au 1er décembre 1753.

sitôt, la Raison est d'un côté, mais le grand nombre est de l'autre, et ces derniers doivent l'emporter enfin sur le gros d'une nation qui tient à ses préjugés, non seulement par la foiblesse que tous les hommes ont sur ce point, mais encore par un motif d'ostentation et de vanité. Nos Rois sont de grands monarques assurément, il semble que chaque françois s'estime en proportion, delà la répugnance que la plûpart ont de recevoir de leurs voisins ce qui leur manque; ce n'est pas que nous ne leur devions presque toutes nos richesses, mais nous les avons acquises insensiblement, et possesseurs de ces trésors, nous aimons à les revendiquer, comme un bien qui nous est propre. Delà la peine que nous avons de convenir que les Italiens sont nos maîtres en musique; delà les clameurs contre ceux de nos philosophes qui ont osé l'avancer. Delà les aplaudissemens donnés aux écrits publiés contre eux, et qu'on rougiroit d'approuver. si on étoit MOINS PREVENUS. Delà le succès d'un opera de Rameau[1]) qu'on vient de remettre a grands frais, qui ne réussit pas dans la nouveauté & qui ne devoit pas mieux reussir aujourd'hui malgré les rhabillages qu'on y a fait et qu'on oppose à tout ce que l'Italie a de mieux, pour s'en faire un sujet de triomphe contre les *Bouffons*.

«Dans ceste disposition d'esprit où sont les trois quarts de cette capitale, il est à présumer que le Règne des Bouffons est près de finir. La dispute qu'ils ont occasionnée étoit utile à bien des égards, mais leur musique déparoit la nôtre. Cette dernière considération l'emportera sur l'autre selon toute aparence. Ces ultramontains seront donc renvoyés mais glorieux avec raison, d'avoir joüé en cette ville un Rolle très brillant. Ceux de nos françois qui en auront conçu du chagrin s'en consoleront par leur départ qui leur paraitra valoir une victoire. en revanche si nous rejetons l'opéra Italien, nous garderons avec grand soin la comedie Italienne, que nous avons depuis si longtems, comme pour servir de lustre à la nôtre. Si nous y perdons du côté du plaisir, nous y gagnerons du côté de l'amour propre, et c'en est bien assez pour nous.

«Ces reflexions nous ramenent à Mr Rousseau qui les a fait naître. les vers suivans sont les moins mauvais qu'on a fait contre lui. on jugera par là des autres.

«Epigrame
«Contre Mr Rousseau

«Crois tu vrai Devin du village
Subjuguer la cour et Paris
et que l'on donne l'avantage
à ta musique à tes écrits!
en vain tu prends un ton cynique,
pour joüer la simplicité;
tu n'es qu'orgueil, que vanité,
et ton esprit noir et caustique
sous une espece de critique,
met au grand jour ta fausseté.
la ville à l'erreur obstinée,
ne produit que de faux docteurs:
Rousseau, tes sots admirateurs,
et ta cabale forcenée,
forment une troupe effrénée
qui n'a de foi qu'aux imposteurs.»

(Fos 75-76).

Du 15e janvier au 1er février 1754.

«L'opéra de *Castor* nonobstant les changemens qu'on y a faits ne paroit aux yeux des connoisseurs qu'un vieux castor retourné; mais comme il est du

1) *Castor et Pollux* (Note de l'auteur).

bon ton d'en dire des merveilles, Mr Marmontel, en a pris occasion de publier les vers suivans:

Au Genévois qui repondra?
le public par de vains murmures,
les Ecrivains par des injures,
mais Rameau par un opéra.

«Il faut être gascon [1]) pour faire rimer ce dernier vers avec le premier; à cela près la chute de l'Epigrame est heureuse; il lui manque d'être vraie.» (F° 82.)

Du 1er au 15 février 1754.

«Le renvoi des Bouffons italiens ayant été decidé M. la Duchesse d'Orléans l'a suspendu, en obtenant qu'il leur fut permis de représenter *le voyageur*, comédie en 3 actes qu'ils avoient préparée. On dit que cette princesse a voulu par là dédommager les ultramontains et les partisans de leur musique, du peu d'empressement sur M. le Duc son mari a témoigné de voir cet opéra, dont on regardoit le succès comme assuré; il a donc été joüé et a été reçu en effet avec les plus grands aplaudissemens. Mais ce succès pourroit bien n'être qu'un beau songe pour les *Bouffons*: ils doivent remplir la terre tout entiere; ils sont mal secondé de ceux qui leur doivent des secours, et les directeurs voudroient que leur Depart fut précédé d'une chute quoiqu'il en arrive. La cause de Mr Rousseau, ce fameux antagoniste de notre musique, y gagne d'autant plus que tous les écrits publiés pour le combattre, en relevent le prix.» (F° 88.)

Du 15 fevrier au premier mars 1754.

(Représentation des *Adieux du Goût*, aux Comediens françois). «L'acteur qui rend le rôle de *Plutus* prend le ton de voix et l'abord rogue de Mr de la Popelinière fermier gal, qui vit en prince dans une somptueuse maison de campagne près Paris, entouré de gens à talens, et de quelques auteurs qui lui composent une cour plus nombreuse que choisie, et où tout virtuose italien est admis. Circonstance qui a aigri les Censeurs .... Elle est fort courue & même aplaudie. C'est qu'indépendament du financier qu'on y joüe, la musique italienne et les *Bouffons* y sont parodiés et que nos femmes surtout, croyent trouver un secret plaisir de pouvoir rire aux dépens de ces musiciens étrangers, qui s'avisent d'executer des airs qu'elles ne peuvent chanter, et qui par cette raison, leur paroissent détestables. Ce qu'il y a de plus désolant, c'est que ces ultramontains triomphent à l'opéra, où le voyageur qu'ils continuent à donner, reussit au delà de l'espérance qu'ils en avoient conçû. On a cru balancer ce succès en leur oposant *Platée*, opera Bouffon de nôtre fameux Rameaux (*sic*) et qu'on a toujours regardé ici comme un chef d'œuvre. Mais *Platée* comparée au *voyageur* a paru insipide & froid. on l'a presque deserté; d'un autre coté notre musique n'a point trouvé encore d'Ecrivain qui ayt seulement paru la vanger du Ridicule dont le citoyen de Genève la couvert. plus de vingt cependant ont déjà mis la plume à la main dans cette vûe.

«Mr le Marquis du Rolet [2]), a voulu rompre une lance contre lui. il

1) Marmontel était né à Bort (département de la Corrèze actuel).

2) Le père du futur librettiste de Gluck.

est donc entré en lice, mais pour esquiver les coups et se battre en retraite en affectant bonne contenance. C'en est assez pour un petit maître.

«Il n'est pas jusqu'aux Jésuites qui ont pris part à cette dispute, que le tems n'a point rallentie. Le pere Castel connu parmi les Geomêtres, a publié a ce sujet une brochure, où il s'est rendu maussadement ridicule. C'est une insipide et basse plaisanterie noyée dans un galimatias dé réflexions qui se contredisent. le tout est exprimé d'un stile dur et vraiment gothique. C'est le jugement qu'en ont porté les deux partis, qu'il a également mécontentés.

«Le Père Laugier dont il a déjà été fait mention ici, et qui se pique d'avoir de grandes lumières sur les beaux arts, a donné de son coté une *apologie de la musique françoise*, où il n'est pas plus heureux que dans ce qu'il a écrit sur l'architecture & sur la peinture; il a été regardé cependant comme le seul champion digne de combattre son adversaire; mais vain espoir. La brochure n'a paru a l'examen qu'une amplification de collège, une vaine enflure de paroles de tours, d'expressions recherchées, d'où résulte un stile brillant mais maniéré, précieux, affecté, et le plus souvent vuide de choses. Ce qui fait le sujet de la contestation, y est donné pour incontestable et a cela près qu'on y trouve d'assez bonnes reflexions sur la mu sique en général, le reste contient des paroles et rien de plus. Ces trois Domquichotes de nôtre musique ont le mérite de n'avoir pas dit d'injures à leur adversaire. C'est beaucoup pour [des] gens qui n'avoient pas de bonnes raisons à luy alleguer. Ces deux peres ont évité avec soin de soüiller leur brochure du mot prophane d'*opéra*; ils y ont seulement loué ceux qui en ont fait. et cela sans doute à raison du vœu tacite que fait tout Disciple de S[t] Ignace, de ne rien entreprendre sans avoir en vûe la plus grande gloire de Dieu *ad majorem Dei gloriam*. C'est leur devise.» (F[os] 92-93.)

Du 1[er] au 15 mars 1754.

«Ces Messieurs & leurs adherens, qui préferent les *ponts-neufs* et nos *vaudeviles* à toutes les Richesses de la musique Italienne ont enfin gagné leur procès. Les Bouffons ont reçu leur congé. on le leur a signifié quelques jours après leur avoir dit de préparer un nouvel intermède. C'est qu'on a voulu donner le change à leurs partisans, et prevenir des adieux qui auroient blessé trop de monde. La diférence qu'il y a entre les deux partis, c'est que les uns doivent rougir en secret de ce qui fait le sujet de leur triomphe, et que les autres peuvent laisser entrevoir leurs regrets parce qu'ils se voyent privés d'un plaisir qui les affectoit, et que sur ce point on n'a jamais rien à perdre, tel riche qu'on soit.

«Peu de jours auparavant comme M[r] Rousseau se présentoit à son ordinaire pour entrer à l'opéra sans payer, a titre d'auteur des paroles & de la musique du *Devin du village* qui a eu le plus grand succès; on lui déclara qu'il n'avoit plus ses entrées franches a l'opéra, sur quoi il répondit en payant, Si on eut attendu quelques jours de plus je ne m'en serois pas aperçu; voulant faire entendre par là qu'après le départ des Bouffons, qui ne devoit pas être éloigné, il n'auroit plus été curieux de voir l'opéra.

«La paix que nous allons probablement avoir sur la musique pourroit bien ranimer la guerre sur les affaires du tems.» (F[o] 99.)

Du 15 Mars au 1er Avril 1754.

(Dans le *Retour du Goût*, pièce de Chevrier, jouée aux Italiens, on remarque) «ces vers dans la bouche de Mercure, contre *Castor et Pollux*:

«L'ordre de Jupiter prés de lui me rappelle,
Mais avant d'arriver aux cieux,
Je vais à l'opéra scavoir quelques nouvelles
De deux de ses fils malheureux
Qui follement jaloux d'une gloire frivole
Ont quitter (*sic*) le séjour des Dieux
Pour joüer sur la terre un assés mauvais rôle.»

(Cette pièce comprenait un) «ballet ingénieux, lardé de quelques airs dans le goût italien et tirés en partie de *Bartolde alla corte*, intermède joué sur le théâtre de l'Opéra avec le plus grand succès.

«Une remarque à faire, c'est que ces mêmes airs qui ont déplu dans la bouche des Italiens aux deux tiers de la nation, bien qu'estropiés sur nos autres Theatres, y ont été aplaudis avec transport, et ont décidé le succès des piéces dont ils faisoient partie. Que l'amour propre mal entendu rend les hommes ridicules.» (Fos 104-105.)

Du 1er au 15 juin 1754.

(Annonce de l'apparition des OBSERVATIONS *sur notre instinct pour la musique et sur son principe, où les moyens de reconnaître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des diferens effets de cet art. Par* Mr Rameau, *à Paris chez Prault fils.* 1754. 124 p. 8⁰). (Fo 131.)

Du 1er au 15e aoust 1754.

«Etat des Livres envoyés à Manheim le 8. d'aoust 1754 par le carosse de Metz.« (Fo 153.)

Du premier au 15 8bre 1754.

«La querelle sur les deux musiques, qui n'est point encore finie a donné lieu à deux nouvelles brochures, dont l'une promet *La Réfutation de* Mr Rousseau, et l'autre a pour titre *l'Episode de l'art musical, ou réflexions sur la musique, ses differentes parties.* par C. L. Blainville. Ce Mr Blainville[1]) est un musicien de profession. Il écrit sur la musique, il compose pour l'Eglise, et pour l'opéra, et ce n'est pas sa faute s'il n'a pas réussi à se faire la réputation qu'il poursuit....

«L'autre brochure mérite à peine qu'on en parle.» (Fo 181.)

«Le grand opéra.... n'est plus qu'un corps paralitique qui tombe dans une langueur mortelle.» (Fo 182.)

Du 15 Xbre au 1er janvier 1754 (*sic*).

(Les Italiens ont représenté la *Revue des Théâtres* du Sr. Chevrier: la Comédie-française, l'Italienne, l'Opéra et l'Opéra-Comique y sont représentés). «Il y avoit aussi inséré quelques traits contre Mr Rousseau, qui ont été aplaudis, parce qu'ils étoient contre cet antagoniste de la musique française, devenu depuis sa lettre à ce sujet, une victime publique à qui chacun voudroit faire subir un genre de suplice. la Rumeur excitée contre lui n'est pas encore apaisée. —

«plusieurs de nos *talons rouges* surpris qu'il n'ait pas été éxilé pour

1) Charles-Henri Blainville (1711—1770?).

avoir osé decrier une musique qu'ils fredonnent, se sont donnés bien des mouvemens pour le faire mettre à Charenton[1]). leur Raison est qu'il est dangereux pour l'état, d'y souffrir un homme qui a le talent de persuader les plus grands paradoxes. —

«Ceux qui ne peuvent apuier cette plainte par aucun titre y aplaudissent et la font valoir de leur mieux. —

«Les auteurs de l'opéra les plus intéressés dans la cause, lui ont fait son procès comme criminel de *leze-musique*, et l'ayant fait peindre ont accroché son portrait dans les coulisses, comme pour le pendre en éfigie, pour le lui faire savoir, on a saisi le moment qu'il entroit à l'opéra entouré de quelques amis: ah! s'est-il écrié sur le champ avec une présence d'esprit digne de lui; ils ont bien fait les bourreaux; ils me tenoient depuis si longtemps à la question! les rieurs ont été pour nôtre philosophe, et même ceux qui l'auroient voulu le moins.

«Les grenouilles qui peuplent les marais de l'Elicon, n'ont pas aussi manqué de faire retentir tout paris de leurs koassemens.

«De leur côté les prosateurs subalternes, que le mérite du citoyen de Genève blesse, nous ont innondé de Brochures grossierement écrites, où l'on ne touve que des injures & de la mauvaise plaisanterie.

«Jean Jacques Rousseau a dédaigné jusqu'ici, tous ces foibles ennemis, mais il pouroit bien leur faire sentir à la fin, que la patience a ses bornes. — Semblable à ces dogues qui harcelés par les Roquets, en dédaignent d'abord les aboyemens, & las enfin d'en être étourdi, les punissent avec mépris d'un coup de dent, qui leur fait sentir leur imprudence & leur foiblesse.

«Parmi les adversaires de notre stoïcien il en est un qu'il ne faut pas confondre avec les autres, et dont la Brochure merite non seulement d'être lue, mais de servir de pendant à celle qui l'a fait naître. Elle a pour titre *Examen de la lettre de* Mr Rousseau *sur la musique françoise, dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à nôtre langue par Mr B****» (F° 212.)

«Elle porte un coup sensible à nôtre musique, et en déconcerte les partisans. Cette guerre occupe si fort les Esprits qu'on ne pense plus au parlement[2]); aussi a-t-on cru devoir retenir les *Bouffons* qui devoient être renvoyés.»

Ms. 401. [du 8 avril au 30 décembre 1754].

8 avril. Nouvelles des Spectacles.

«L'opera donna hier la première représentation des *Elemens*[3]) dont on n'a donné que trois actes: on ignore encore si cet opera aura le meme succés que les precedentes reprises.

«Les comediens italiens donnent encor *Zephir et fleurette* parodie de *Zelindor*[4]). jls préparent une nouveauté dont on ne dit pas le nom.» (F° 8.)

---

1) Maison de Religieuses a 1 1/2 lieue de Paris, où l'on reçoit des foux a pension (Note de l'auteur).

2) Allusion à la situation politique contemporaine. L'auteur de cette brochure s'appelait Baton, «musicien de profession» (F° 213).

3) De Roy, Lalande et Destouches (1re représentation le 29 mai 1725).

4) *Zelindor*, *Roi des Sylphes*, opéra-ballet de Rebel et Francoeur (1re représentation le 10 août 1745).

15 avril.

«a la Cloture des Theatres on a suppleé aux amusemens du public par le Concert spirituel ou le celebre ferrary joueür de violon voit applaudir de plus en plus les gracieux concerts de sa belle execution.

«L'opera comique qui a fermé son theatre huit jours plus tard a donné pendant la semaine de la passion entre autres pieces, *Les Troqueurs* en un acte en musique par Mr Dauvergne ordinaire de la musique du Roy. Ce musicien s'est surpassé dans ce genre, jl a attrapé au mieux le goût italien un peu francisé. Le succès de cet ouvrage a été si grand qu'on a été obligé de tirer les decorations du theatre pour y mettre des gradins jusqu'au ceintre, ce qui ressembloit aux amphitheatres des Romains. Cet acte n'étoit pas nouveau, on l'a donné l'année passé jl avoit été interrompû, parce qu'jl faisoit du tort a l'opera, & lon n'a permis de le donner la derniere semaine que parce que le grand spectacle étoit fermé.

«*La foret enchantée*, spectacle pantomime et à machine, par le celebre Servandony peintre & architecte du Roy, donné au chateau des Thuilleries sur le grand Theatre. Ce sujet est tiré de la *Jerusalem delivrée* du Tasse.» (F° 13.)

Du 23e avril 1754.

(L'Opéra a fait sa réouverture avec *Castor et Pollux*. Servandony ne jouera plus les lundi, mercredi et samedi, l'Opéra s'étant plaint). «On voit encore dans le chateau des Thuilleries un nouveau spectacle. C'est une espece de clavecin mechanique composé de violons, de Tailles et de Basses sur lequel une personne peut executer des simphonies complettes et des concerto melés de solo. Cet instrument dont la méchanique est, dit-on, tres simple, accompagne la voix avec toute la delicatesse du violon. jl est touché par le Sr. Peronnard organiste des petits augustins. L'auteur de cette machine harmonique, approuvé par l'académie des sciences, est le Sr. Lenoir privilégié du Roy.» (F^os^ 24—25.)

17e may.

(Les Italiens jouent une parodie de *Zelindor*) «et ont repris *Bastien et Bastienne*, autre parodie du *devin de village*». (F° 40.)

Du 24e may 1754.

«Mlle Davau qui avoit chanté jusqu'à présent au Concert spirituel, vient de débuter sur le theatre de l'Opéra dans le Rôle de Venus du prologue des *Elemens*. On luy trouve la voix aussi etendüe que celle de M^le^ Chevalier & aussy gracieuse que celle de M^le^ Fel. La figure est tres bien sur la scene; ses partisans n'en exigent pas asses, et les critiques en demandent trop. jl est constant quelle a été mal montrée, & quelle met de l'ame, ou jl n'en faut pas, elle met aussy trop de chaleur dans ce quelle chante, ce qui donne à son jeu, une foible nuance d'indecence, que le gros public prend pour le sentiment. Au reste c'est une tres bonne acquisition pour ce theatre. qui en avoit grand besoin, car jl menace d'une decadence totale, tant les bons sujets sont rares.» (F° 47.)

31 mai.

«L'opera continue les representations des *Elemens*, ou Mlle Davau attire un grand concours de monde. on luy trouve le caractere de la voix de la fameuse M^le^ Lemaure, & l'on a tout lieu d'esperer que l'usage du theatre luy donnera l'aisance et les graces qui manquent a son jeu.»

«Dimanche prochain, jour de la Pentecôte, le concert spirituel donnera *Deus venerunt gentes* motet a grand choeur de Mr Fanton. Mle Etienne chantera *Jubilate Deo* petit motet, Mr Domenico Ferrary jouera un concerto nouveau de sa composition. Le concert finira par *Dominus regnavit*, motet a grand chœur de la composition de M. Mondonville.» (F° 56.)

7 juin.

«Le Concert spirituel du jour de la fete-Dieu n'a rien donné de nouveau. Le Sr. Domenico Ferrari a joüé un concerto nouveau de violon, a cors de chasse de sa composition qui a été asses goutté.» (F° 72.)

5 juillet.

(Annonce des) «*Fêtes de l'himen* opera qui a [été] représenté à l'occasion du premier mariage du Dauphin[1]). jl est de la composition de messieurs Cahusac et Rameau. jl a beaucoup reussy dans sa nouveauté; on croit qu'il aura encore aujourd'huy plus de succès, ayant été retouché avec soin par les deux auteurs.» (F° 97.)

12 juillet.

«Cette remise a été des plus heureuses, et semble avoir concilié les deux partis, c'est a dire les amateurs de la musique italienne et les defenseurs de notre musique. celle de cet opera approche un peu du premier genre pour la partie instrumentale. Cet opera sera continué longtemps.» (F° 105.)

19e juillet.

(A la cinquième représentation, la veille) «il y avait un monde infini, quoique la representation precedente, jl n'y eut eu personne jl est vrai qu'on sçavoit dans le public que Geliot n'y chantoit pas. Jl est constant quon a de la peine a revenir a notre musique, après avoir goutté l'italienne, & qu'jl faudra necessairement refondre tous nos anciens opera, et les raprocher de ce gout, si on veut les remettre a la scene.» (Fos 114—115.)

A Paris 16e aoust 1754.

(Au Concert spirituel de la veille, a été exécutée une Simphonie nouvelle à cors de chasse del Signor Giuseppe Touche-molin, premier violon de Sa majesté le Roi de Pologne Electeur de Saxe, un) «Concerto de violon de M. Vandermelder maitre des concerts et premier violon de S. A. la prince Charles de Lorraine que l'auteur a joüé luy meme. La Signora Gally celebre cantatrice italienne nouvellement arrivée de Londres, a chanté deux airs italiens, elle a encore plus reussy que les deux precedens.

«L'Opera continue avec succes ses representations des *fetes de l'himen & de l'amour*. Le Sr Geliot dont on se presse de joüir, attendu sa retraite prochaine, y attire un monde infini les jours qu'il chante.» (F° 149).

23 aoust.

«*La Servante maitresse* intermede italien, dont M. Baurans a traduit en françois les paroles jouit du plus grand succès[2]). L'auteur en s'asservissant a la belle musique du celebre Pergolese, a cru pouvoir s'affranchir du recitatif qui répugne un peu au gout françois, faute d'habitude de l'entendre. Non seulement il a eu l'art de marier des paroles françoises à la musique italienne, mais encore d'en conserver toutes les graces & la vérité du comique qui se

1) Le 5 novembre 1748.

2) La 1re représentation avait eu lieu le mercredi 14 (annoncée le 16 août, F° 150).

trouve dans le sujet, sans en eloigner le moindre petit detail, ny rien qui puisse diminuer la Beauté de l'original. Le succès fait voir combien M. Rousseau de Geneve avoit tort de dire que notre Langue ne pouvoit supporter de la bonne musique. On ne sçauroit trop louer la finesse du jeu & les graves du chant de Mad[e] Favart qui execute le Role de la servante; peutetre aussy la superiorité de ses talens, et la juste prevention du public pour cette charmante actrice, ont empeché d'appercevoir les deffauts que les sçavans musiciens pourroient y trouver; mais le moyen de joüir icy, est de se faire quelquefois illusion, et l'on emousse souvent le plaisir, quand on veut s'en demander raison. M[r] Rochard qui remplit l'autre role, s'en acquitte avec un applaudissement général. jl a fait voir par le caractere qu'il rend admirablement, qu'il est aussy maitre de son jeu, que de sa voix. L'auteur de cet ouvrage nous offre de nous en communiquer la partition, si l'auguste cour Palatine desire le faire executer sur son theatre. On croit que cette singularité pourra faire tout au moins autant d'effet, que *le jaloux corrigé.*» (F[os] 158-159.)

27 7[bre] 54.

«On donna mardy dernier *les fetes de Thalie* opera ancien dont les paroles sont du Sr. Lafont & la musique du Sr. Mouret. Cet opera a deplu generalement, tant par rapport a la musique qui autrefois avoit parû gracieuse, et aujourd'huy plate depuis quon a pris gout pour la musique italienne qu'a cause de l'Execution qui en a été confiée a tous les acteurs en sousordre. les grands acteurs étant tous occupés aux repetitions des operas qu'on prepare pour la Cour, & qui seront obligés de faire ensuite le voyage de fontainebleau. (F[o] 203.)

18 8[bre].

«il a paru sur ce theatre une jeune demoiselle de 17 ans dont la voix est tres jolie et d'une figure charmante, elle promet beaucoup plus que toutes les debutantes qui ont aventuré la foiblesse de leurs talens sur ce theatre.» (F[o] 229.)

1[er] 9[bre].

«L'opéra d'*Anacreon* dont les paroles sont du Sr. Cahusac et la musique de Rameau, a eu beaucoup de succès à la Cour.

«*Daphnis et Alcimadure*, opera dont les paroles sont de l'idiome languedocien n'a pas plu generalement et nous n'en sommes pas surpris; jl faut sçavoir ce jargon, et si l'on l'avoit sçu, peutetre l'auroit encore moins gouté. Le Sr. Mondonville pretend que les paroles sont de luy ainsy que la musique; on luy reproche d'avoir beaucoup pillé ches les italiens. En tout cas ce n'est pas voler dans le tronc des pauvres.» (F[o] 244.)

«M. Rousseau de Genève est de retour à Paris, jl se tient un peu tranquille: jl n'a pas effectué les menaces qujl avoit faites, jl a mieux aimé avoir la liberté de revenir & de vivre dans un païs ou jl pretend qu'on n'a pas le sens commun.

Spectacles
d'aujourd'huy.

«Le vendredy jour de la fête de tous les saints le Concert spirituel doit donner — une simphonie de M[r] Labbé fils. *Cantate domino*, motet a grand

chœur de Lalande. Mle Cohendet tres belle en voix doit chanter un recit. M. Palanca jouera un concerto de la composition del Signor Beffozzy (*sic*). Le Concert finira par le *De profundis* de Mr Mondonville.

«L'academie Royale de Musique donne toujours *les fêtes de Thalie.*» (Fos 247—248).

8. 9bre 54.

(*Anacréon*). «C'est un petit rien qui nous paroit asses legerement fait, quoiqu'en discnt les ennemis des auteurs.» (Suit l'analyse de cette pièce).

«On a trouvé dans cet opera un endroit qui a extremement deplû à toute la Cour et principalement à la Reine dont l'Extrême piété se prete avec plaisir aux Spectacles. Ces vers sont dans la bouche d'Anacreon qui dit

«Livrons aux plaisirs chaque instant qui nous reste,
et courons au terme funeste
en joüant avec les amours». (Fo 253).

«Spectacles.

«L'académie Royale de Musique continue ses représentations des *fêtes de Thalie.* Le public attend avec empressement le retour de la Cour, pour joüir des premiers acteurs qui y sont employés, et dont l'absence empesche la remise d'un opera plus animé. On croit que nous verrons cet hiver ceux qui ont été donné à fontainebleau.» (Fo 255.)

15 9bre.

«La musique de *Daphnis et Alcimadure* a fait beaucoup de plaisir; a l'égard des paroles, comme elles étoient dans un idiome qu'on ne se pique pas de sçavoir, on n'en a rien dit; cependant comme nous le sçavons, nous pouvons hardiment dire notre sentiment. Le poeme n'est pas bon. La fable en est mal faite; nous allons en rendre compte . . .» (Fos 261—262.)

8 Xbre.

(Première représentantion de *Thésée*, le 3). «La musique italienne a entierement étouffé la notre; nous pourrons renoncer a tous nos operas.» (Fo 283.)

14 Xbre.

«L'academie Royale de Musique continue les vendredy et dimanche seulement l'opera de Thesée, ou jl va beaucoup de monde sans qu'on en sorte plus content. On en admire le Poëme qui est d'une grande beauté, et l'on convient que la musique est platte et ennuyeuse. Les mardy et jeudy on donne *les fêtes de Thalie*[1]) et *les Elemens* alternativement.» (Fo 299.)

30 Xbre.

(Alcimadure sera remis) «après les rois» seulement, «un des acteurs étant tombé malade.» (Fo 314.)

Ms. 402 [1755].

à Paris ce 4e janvier 1755.

«a dimanche l'opéra Languedocien différé a cause de l'indisposition d'un

1) De Lafont et Mouret (1re représentation le 14 août 1714).

des acteurs principaux dont on ne sçauroit se passer, attendu qu'jl est Languedocien et qu'jl sent ce qu'jl chante aussi bien que le Sr Geliot et la demoiselle fel. Cet opera a été fait exprès pour eux.» (F° 8.)

10 janvier.

(Cette pièce est donnée) «avec une espèce de succés» (les dimanche, mardi & vendredy). (F° 19.)

17 janvier.

«Les Comédiens italiens vont jouer l'opera de *Thésée* réduit en un acte en Langue Languedocienne. C'est une plaisanterie que nous avons faite en dix jours a la sollicitation de quelques seigneurs de la cour et des Comédiens; mais nous sommes persuadés que cela ne réussira pas et que nous serons la dupe de notre complaisance. Nous aurons plus de peine à la faire apprendre que nous n'en avons eu à la composer. Comme cet ouvrage est une folie sans pretention sa chute ne peut pas nous nuire; le public est deja informé que nous ny comptons pas du tout.

«L'opera d'*Alcimadure* prend vivement en faveur de la musique qui est tout a fait singuliere.» (F° 28.)

A Versaille ce 2e fevrier 1755.

«On donne souvent a versailles de petits actes d'opera qu'on fait executer par la musique de la chapelle & du concert de la Reine, et peu à peu l'on se passera des acteurs de l'opera. Le Sr Geliot premier acteur de ce spectacle se retire a la fin du Careme[1]. La cour ne sera pas privée de ses talents, jl se prettera dans toutes les circonstances ou l'on aura besoin de cet admirable acteur.» (F° 24—25.)

(L'Opéra-Comique joue *Bertholde à la ville*, *le Trompeur trompé*, *les Troqueurs en Champagne*) «On a donné en même temps un ballet de la composition du Sr. Novere, ou il a fait entrer l'*Exercice prussien*, nous en ferons un plus ample détail s'il en vaut la peine.» (F° 37.)

à Paris — 9e fevrier 1755.

«Mad^e. Novere comedienne connüe sous le nom de Mlle Sauveur debuta vendredy dernier et dimanche sur le Theatre françois.» (F° 44-45).

24e fevrier.

(L'Opéra-Comique joue une parodie d'*Alcimadure*.) (F° 62.)

17e mars.

(*Castor et Pollux*, joué pour la «capitation» des acteurs) «a attiré un concours de monde prodigieux.» (F° 78.)

31e mars.

«Le Sr. Geliot s'est retiré de l'opera au grand regret du public; on ne se flatte pas de le remplacer de si tot.» (F° 87.)

4. may.

«L'accademie Royale donne toujours sans succés *Castor & Pollux*, et *alcimadure*. Le gout de la musique italienne a totalement etouffé la musique françoise. On quitte l'opera pour courir à tout concert ou l'on execute des morceaux ultramontains.» (F° 142.)

---

1) Voir, sur ce célèbre chanteur, sa biographie publiée par nous dans les Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Juli-September 1902).

18 may.

«L'accademie Royale de Musique donne a présent l'ennuyeux opera d'*Ajax.*» (F° 161.)[1])

29 juin.

(A l'Opéra, *le Carnaval et la Folie*, ballet de de La Motte et Destouches, n'attire) «guères plus de monde qu'*Ajax*[2]). La musique italienne nous a rendus plus difficiles & la plupart de nos drames lyriques nous paroissent d'une monotonie et d'une longueur insupportables.» (F° 194.)

5 juillet.

«Il s'est formé une compagnie qui offre si on lui donne la direction de l'Opera de mettre d'abord 100.mille ecus en caisse, de faire rafraichir les peintures de la salle & des decorations, de continuer aux acteurs & actrices en activité leurs appointemens pendant les six mois que ces embellissemens se feront, de donner ensuite alternativement des operas françois et italiens, et de payer enfin toutes les dettes de ce spectacle qui montent bien haut à la faveur d'une caisse dont cette compagnie demande le privilége.» (F° 199-200.)

2 aout.

(Annonce de *Zoroastre*, de Rameau).

9 aout.

(Le lundi 4 à l'occasion de la Saint-Dominique, en l'église des Dominicains, a été exécutée une *Messe solennelle* de Stamits.) (F° 209).

23 août.

(L'Opéra-Comique joue *la Fête flamande*, d'aprés un tableau de Téniers.) (F° 217.)

30 août.

(L'Opéra a repris *l'Europe galante* de Campra.) (F° 219.)

12 et 18 8bre.

(L'Opéra a donné *Deucalion & Pyrrha*) «petit ballet nouveau en un acte dont les paroles sont de M. de Sainte Foix & la Musique de Messieurs Giraud ordinaire de la Musique du Roy & le Breton[3]) le sujet de ce petit poeme est le meme que celui d'une comedie du meme auteur imprimée sous le meme titre dans le Recueil de ses pieces la musique & les vers en sont très peu chantans, aussi et les vers et la musique ne sont-ils qu'un coup d'essai.» (Fos 232 & 234.)

15 9bre.

(*Roland* de Lulli à l'Opéra.) «Chassé qui y joue le premier rolle, après cet opera doit prendre congé du public.» (F° 241.)

22 9bre.

«Les deux premiers actes de *Rolland* paroissent bien languissans.» (F° 244.)

---

1) A partir du 6 juin, le format des «feuilles» devient plus petit; l'écriture n'est plus la même.

2) Opéra de Menesson et Berton (1e représentation le 30 avril 1716).

3) Montan-Berton.

29 9bre.

«L'opera de *Roland* est fort suivi, les Ballets en sont charmans il y a sur tout un pas de six qui est tres applaudi. Chassé qui joue le principal Rolle s'y surpasse, & dans le quatrième acte qui est le plus beau on le prendroit pour un jeune homme dans la fleur de son age quoiqu'il soit déjà bien vieux. Le Rolle de Medor est rempli par Périer, et celui d'Angelique par Mlle Chevalier. On a fait pour cet opera des habits et des decorations d'un très bon gout.» (F° 246.)

13 X^{bre}.

«Vestris excellent danseur qui avoit été chassé de l'opera parce qu'il avoit insulté une actrice y est rentré, et fit son début mardi dernier.

«Sa sœur chanta la veille au Concert spirituel deux ariettes italiennes l'ainée est rentrée aussi à l'Opera avec son frère pour y danser.» (F° 252.)

19 X^{bre}.

«Mlle d'Avaux double Mlle Chevalier dans le rólle d'Angelique de l'opera de *Rolland* et fait plus de plaisir que sa Rivale.» (F° 255.)

Ms. 403 [1755].

Du 15e [janvier] au premier fevrier 1755.

«Nos theatres n'ont rien fourni de nouveau; on a donné sur celui de l'opera le Poëme gascon dont les paroles et la musique sont de Mr de Mondonville. C'est une pastorale composée des débris de quelques chansons du pays de l'auteur, et de quelques petits airs de l'ancienne Musique Italienne, relevés d'accompagnemens et de simphonies dans le gout moderne. C'est à quoi se réduit le mérite de cet opera qu'on a pompeusement annoncé dans des *mercures* du mois de X^{bre} pour être d'un genre tout à fait nouveau. On a ratifié ici les aplaudissemens qu'il a reçus à fontainebleau; ce qui n'arrive pas toujours. C'est même par cette raison, qu'on expose rarement une pièce de théatre au jugement du maître, sans avoir pris celui des sujets qui prononcent en dernier ressort.

«Les partisans de la musique françoise qui ne défendent plus le terrain qu'en se battant en retraite, s'aplaudissent fort de l'opéra gascon, et les admirateurs de la musique italienne s'en réjoüissant à leur tour. Les premiers parce que l'ouvrage est d'un Patriote, et les autres parce qu'il se raproche du goût italien, et qu'un jargon moins connu ici que la langue toscannne, n'a pas nuit autant qu'on l'avoit cru à une musique qu'on a jugée bonne de part et d'autre par des raisons bien diférentes.

«Cette musique fait tous les jours de nouveaux progrès. Elle a d'abord seduit et gagné la plûpart des gens de lettres; les grands et les petits commencent à en goûter les charmes, et plusieurs de nos femmes ne la trouvent plus si mauvaise. Nous avons quatre concerts jtaliens formés par quatre sociétés de souscripteurs à 6^h et a 12^H par concert, dont le moins nombreux est de 40 payans. Trois femmes jtaliennes et un musico y figurent pour la voix. Ce sont de médiocres sujets à qui la tête tourne de se voir si fêtés et si aplaudis. Les executans pour l'orchestre valent mieux; ils sont au nombre de vingt, et tous Etrangers.

«La recette de l'opera souffre infiniment de ces divisions. Ce n'est pas

tout, un certain Mr Philidor françois qui a fait un long séjour à Londres, s'est avisé d'en revenir chargé de motets jtaliens, et a trouvé le secret d'en faire executer un à la chapelle du Roi qui a fort réussi; la chose a paru grave aux compositeurs françois, ils ont porté leurs plaintes au grand maître de la chapelle M^r^ l'Evêque de Rennes qui touché de compassion, s'est rendu favorable aux plaignans, et a défendu que désormais on executât des motets fais en pays etrangers dans un lieu qui doit servir d'azile à la musique françoise contre toutes ces entreprises de la part de novateurs. M^r^ le Duc D'ayen qui est du nombre de ces derniers, et qui a pensé que le bon est toujours bon de quelque pays qu'il vienne, et qu'on doit l'adopter pour tel, a cru devoir faire des representations en conséquence. La cause des evêques n'est pas jugée meilleure depuis quelque temps, celui de Rennes a perdu la sienne, et sans s'amuser à la deffendre, a fait executer le motet prescrit, qui en a paru meilleur a bien du monde.

«Vne autre preuve des progrès sourds et pourtant sensibles de la musique italienne, c'est que la *Serva Padrona* qui a eu près de 100 représentations sur le théatre de l'opera en est a la 96e aux Italiens où le public de tous les Etats ne s'ennuie pas de l'entendre parler la langue du pays, enrichie des sons ultramontains.

«Cette querelle des deux musiques se terminera [à] l'avantage de la nation, mais en sera-t-il de même celle qui nous divise sur une matière de toute autre importance?» (F^os^ 18-20.)

Du 15e fevrier au 1er Mars 1755.

«Le succès prodigieux qu'a eu la *Servante maîtresse* traduite en vers françois adaptés à la musique Pergolese a fait naître au Sr. Savard, le dessein de traiter a peu près dans le même gout *Bertholde à la cour* Intermède Italien donné sur le Theatre de l'opera avec les plus grands applaudissemens. Cette entreprise supose que non seulement l'auteur sait bien tourner un vers, mais qu'il n'est pas moins bon musicien. Cette derniere partie n'est pas à beaucoup près celle du Sr. Savard, aussi n'y parait-il que trop à son ouvrage. Il l'a fait représenter sous ce titre, *Nanine à la Cour*. Il ne s'y est point astreint à suivre le sujet de *Bertholdo* il en a adopté un autre qui sort entièrement du caractère. Le sujet de *Bertholdo* est simple et naïf; celui de *Ninette à la Cour* est dans le gout moderne, c'est à dire qu'il est chargé d'Epigrammes et de portraits. La musique Italienne apliquée à ces paroles quelle ne devoit pas rendre, perd non seulement toute sa force et toute son expression, mais donne lieu à des contresens qui revoltent les connoisseurs. Comme le nombre de ces derniers n'est pas le grand cette parodie est néanmoins très suivie, et ce qu'il y a de singulier, ceux qui se sont le plus récrié contre les Bouffons et leur musique y font foule. C'est là sans doute une nouvelle preuve du préjugé qui pourra s'afoiblir dans ceux qui s'apercevront de la contradiction ou il les a comme entrainés.

«Les Concerts Italiens dont il a été parlé dans la pénultième feuille, sont toujours courus de plus en plus. Il se présente des souscripteurs en si grand nombre qu'on est obligé d'en refuser. Le Concert où préside le Sr. Stamitz premier violon de S. A. S. et Electorale palatine, est le plus estimé graces a ce musicien qui est très habile dans sa partie, encore plus pour la composition, et qui a un talent unique pour faire exécuter. C'est le jugement qu'en portent les connoisseurs de cette capitale.» (F^o^ 29.)

Du 15e Mars au 1er avril 1755.

(L'Opéra-Comique a représenté, pendant la semaine de la passion, *la Pastorale de la Grenouillère*) «qu'il suffit de lire pour rougir d'avoir pu l'aplaudir à la représentation.» (F° 42.)

«Pendant les huit jours qui precedent Paques 1), et les huit autres jours qui suivent, nous avons tous les jours un Concert spirituel où l'on execute divers motets, et aussi quelques airs profanes, mais seulement en Italien. Ne pourroit-on pas substituer à ces airs des morceaux à peu près dans le même goût de musique dont les paroles seroient tirées des pseaumes? Il en résulteroit un tout mieux assorti, et les amateurs y trouveroient un égal plaisir, mais ce monde n'est qu'une suitte perpetuelle de contradictions et d'inconséquences, et ceux qui veulent en faire l'aplication aux cas particuliers sont rarement écoutés.» (F° 42.)

Du 1er au 15e juin 1755.

«Les Comediens Italiens nous ont donné *le maître de musique* Parodie de l'intermede joüé sur le Theatre de l'opera il y a deux ans sous le même titre, par les bouffons italiens; cette parodie est dans le goût de la *servante maîtresse* et par le même auteur qui a un talent marqué pour cette sorte d'ouvrages; il est poète, musicien, et connoit bien les deux langues. Sa nouvelle parodie promet un grand succès, mais qui sera pourtant inférieur à celui de la *servante maîtresse*, le sujet n'en est pas si piquant ni si heureus pour la scène. Trois personnages y figurent un maître de musique, son écolier & un entrepreneur d'opéra; ce dernier veut enlever à l'autre son écolier, il n'y reussit pas, il s'en console par la reflexion qu'il vient tous les ans au même endroit, et qu'il sera plus heureux une autre fois. M. Borand a été plus heureux dans sa traduction, il s'y est rendu créateur, mais encore une fois il n'y avoit pas moyen de rendre ce sujet aussi intéressant que celui de la *servante maîtresse* qui se passe tout en action qui est pris dans le cœur humain et se renouvelle tous les jours; d'ailleurs la musique de ce chef d'œuvre de Pergolese quoique savante et travaillée est d'une execution moins difficile que celle du *maître de musique*, que le Parodiste a cru devoir enrichir de plusieurs de ces grands airs qui sont toujours defigurés dans la bouche des chanteurs mediocres.

«L'Intermede Italien finit par un chœur qu'on s'est cru obligé de remplacer par un Ballet ce qui rend le second acte de l'intermede un peu languissant, et plus foible que le premier; mais ce défaut n'est pas aussi sensible qu'il devoit l'être parcequ'il y a plus d'yeux que d'oreilles à ce spectacle, ou l'on voit un Lazzi plus aplaudi qu'un grand morceau de musique. Peutetre en seroit-il autrement si notre langue étoit plus sonore et plus harmonieuse, et si nos meilleurs exécutans n'étoient pas simples apprentifs pour ce genre. Tout inferieur qu'il est a l'original, il fait nargue à l'opera d'*Ajax* qui se soutient tout clopin clopant a l'aide des béquilles dont on l'a etayé. Il y a au 5e acte une tempête qui fait honneur au machiniste, ce qui pourroit donner lieu à un bon mot fort juste, savoir que sans la tempête, Ajax eut fait nauffrage au Port.

«Le nouvel Orphée qui devoit remplacer le fameux Jeliotte y a chanté deux grands airs, tirés de deux autres operas, et n'a pas reussi, ce qui a fort déconcerté ses prôneurs. Il a une voix éclatante et moelleuse, mais elle est

1) On le donne trois fois la semaine de la passion (Note de l'Auteur).

paillée ou double, ce qui le fait détonner et chanter faux. Il est d'ailleurs sans musique et sans talent.» (F^os 72-73.)

Du 1er au 15e Juillet 1755.

«Les Intermedes Italiens qu'on a représentés il y a deux ans, sur le Theatre de notre grand Opera, et qui ont trouvé tant d'oposans, ont enfin acquis le droit de plaire à la plupart de ces derniers, depuis qu'on les leur a donné sur des paroles françoises. On en a joué trois successivement a la comedie italienne qui leurs (*sic*) ont paru délicieux, on vient d'y executer pour quatrieme, la *Bohémienne*, que ces M^rs ont reçu avec les plus grands aplaudissemens. Ce même intermede avoit merité leurs suffrages peu de jours auparavant, sur le Theatre de l'opera comique, où l'on a discontinué de le jouer pour n'être pas en concurrence avec les Italiens. Ces derniers le rendent un peu moins mal pour le chant, et moins bien de la part de l'orquestre, le S^r favart leur traducteur pour ne pas s'en tenir à la simplicité de l'original, y a fait des changemens que les vrais apreciateurs dedaignent, et qui plaisant a la multitude. L'autre traducteur pourroient faire mieux, il ne paroit pas qu'ils soient habiles musiciens, a la maniere dont ils ont adapté les airs aux parolles. Ces airs ne sont pas mieux rendus par les exécutans. Les oreilles delicates et faites aux sons ultramontains, en sont blessées. Cependant ceux qui ont tant clabaudé contre cette musique lorsqu'ils pouvoient l'entendre executer moins mal, et même tres bien en comparaison, commencent a la preferer telle qu'on la leur presente, a celle du paїs. Leurs antagonistes triomphans en rient tout bas.» (F^os 90-91.)

[1756.]

Du 15e Janvier au 1er fevrier 1756.

«Notre opera qui ne se releve pas du coup mortel qui lui a été porté par l'introduction de la musique Italienne, vient de remettre *Zoroastre* tragedie opera, dont les paroles sont de Mr Cahusac et la musique de Rameau. Cet opera qui n'eut pas de succès dans sa nouveauté, n'en promet pas un meilleur nonobstant toutes les aditions, et tous les changemens que les deux auteurs ont essayé d'y faire en vain on l'a prôné d'avance. Le public ne s'est point laissé prendre à cette avance qui ne reussit pas toujours. Le poëme vuide de sens et de sentimens présente un amas d'expressions guindées et recherchées, où l'on ne comprend rien. La Musique d'un homme tel que Rameau est sans doute analogue aux paroles, le moyen donc qu'une pareille musique qui n'a rien à peindre à l'Esprit et rien à dire au coeur, puisse interesser les Spectateurs et les amuser?

«Les comediens Italiens ont donné la parodie de *la Pipée* intermede Italien joué par les Bouffons, il y a deux ans, la musique est du fameux Jumella[1], elle est finie, variée, énergique; et remplie de details exquis, mais le traducteur et les executans ont si bien concourus pour defigurer cette piece qu'ils l'ont rendue méconnoissable, qu'elle a fait peu d'impression sur la multitude, et déplu aux connoisseurs. En revanche nous avons quatre grands Concerts Italiens établis par souscription, qui seroient suivis même en Italie. Chaque concert a lieu une fois la semaine. La souscription des deux 1ers est de deux louis par mois et de trente six livres

1) Jomelli.

pour les deux autres et les souscripteurs au nombre de cinquante au moins pour chaque concert.» (F° 161.)

Du 1er au 15e May 1756.

(Une note, à la fin du courrier, indique que «l'auteur est mort dans le courant de ce mois.» Il est desormais moins souvent parlé des théâtres et spectacles de Paris.)

Ms. 405 (1756).

a Paris ce 31 janvier 1756.

«L'opera de *Zoroastre* a beaucoup de succès; le quatrième acte en est très beau, et on ne peut rien désirer de mieux que le Ballet et les décorations dont ce poeme est orné.» (F° 13.)

7 fevrier.

«*Zoroastre* reussit toujours bien a l'opera et les comédiens italiens continuent a jouer *la pipée.*» (F° 17.)

à Paris ce 10 avril 1756.

«La cloture de tous les theatres reglés s'est faite à l'ordinaire le 3 de ce mois. l'opera donne *Rolland.*» (F° 20.)

17 avril.

«Le spectacle des Tuileries a repris avec assez de succès. Le concert spirituel a pendant cette semaine Ste attiré beaucoup de monde. On y a donné pendant 3 jours consecutifs le *Stabat* de Pergolese.»

24 avril.

«On ne fera que lundi prochain l'ouverture des theatres de l'opera, de la comedie Françoise & de la comedie italienne, pendant la quinzaine de Paques nous n'avons eu d'autre spectacle que celui des Tuileries & le concert spirituel.» (F° 26.)

1 may.

«L'opera a donné pour l'ouverture de son theatre *Zoroastre.*» (F° 28.

8 may.

«On voit toujours avec plaisir l'opera *Zoroastre.*» (F° 31.)

22 may.

(Annonce de la reprise des *Talents lyriques.*)

19 juin.

«Il n'y a de nouveauté qu'à la troupe italienne où l'on joue *l'amant iardinier ou l'amusement de campagne* Comedie en un acte en vers. avec un divertissement et *les amours de Mathurine* en deux actes mêlés d'ariettes parodie en François d'*Alcimadure* opera gascon.» (F° 50).

26 juin.

«On revoit toujours avec un nouveau plaisir les *Talents lyriques* sur tout le second acte dont la Musique guerriere eleve l'âme.» (F° 53.)

31 juillet.

«L'Academie Royale de Musique va cesser les representations des *Talens lyriques* qui ont eu assez de succès; le second acte sur tout a paru tres beau.

On doit donner *Zayde* dont la Musique est de feu Royer il fut joué pour la première fois en 1739; il y a une chasse qui est admirable.» (F° 70.)

7 août.

«On dit que M. Rameau a fait la Musique d'un opera bouffon mais on ignore s'il le fera jouer par l'academie Royale de Musique dont il n'a pas lieu d'etre content.» (F° 74.)

14 août.

«Tout Paris est pendant cette saison a la campagne, et les spectacles sont peu suivis; l'opera n'a point encore cessé les *Talents lyriques.*» (F° 78.)

21 août.

«L'academie Royale de Musique represente l'opera de *Zaïde* avec assez de succès.

«L'opera comique se soutient par *les amans trompés* qui doivent leur reussite aux ariettes italiens (*sic*) dont on a adapté la musique a des paroles françoises.» (F° 80.)

28 Août.

«*Zaide* paroit chaque jour reussir moins, on en trouve la musique languissante.» (F° 84.)

4 7bre.

«M. le maréchal de Richelieu alla hier a l'opera où il dut être claqué a tout rompre, on y donne toujours *Zayde.*» (F° 87.)

25 7bre.

«L'opera de *Zayde* n'attire presque plus personne.» (F° 95 et dernier.)

„I sensali del teatro."

Von

Ludwig Schiedermair.

(Marburg.)

Unter der Aufschrift *I sensali del teatro* ist ein Schriftstück des Komponisten Simon Mayr auf uns gekommen. Dasselbe befand sich im Besitze des Cavaliere Nobile Taddeo Wiel in Venedig und ist jetzt in den des Herrn Prof. Dr. H. Kretzschmar übergegangen, durch dessen liebenswürdiges Entgegenkommen die folgende Veröffentlichung der Schrift ermöglicht wird.

Diese rührt, wenngleich sie auch nicht die Unterschrift des Verfassers trägt, doch ohne Zweifel von Simon Mayr her. Die Schriftzüge stimmen mit den in Bergamo[1]) und Bonate[2]) verwahrten Briefen Mayr's überein[3]) und zeigen auch Ähnlichkeit mit jenen hinsichtlich der Stilisierung und der manchmal aphoristischen Ausdrucksweise. Wann das Autograph entstanden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit angeben. Vielleicht gehört es zu jenen *coserelle*, welche Mayr mit einem Begleitschreiben[4]) (datiert 8. Juli 1794 Venedig) an einen Bekannten schickte und von denen er schrieb: ». . . *formavano un' altra spezie d'intento a versarmi nel trasportare della lingua mia nativa*«. Auf jeden Fall aber kann man annehmen, daß die Schrift im Laufe der letzten zehn Jahre des 18. Jahrhunderts abgefaßt ist. Daß sie nicht zu jenen Arbeiten zu zählen ist, mit denen sich Mayr nach 1802 in Bergamo beschäftigte, dürfte daraus hervorgehen, daß Mayr als Kapellmeister der St. Maria Maggiore nicht mehr die Worte des beißenden Spotts und des rücksichtslosen Übermuts fand, wie er sie während seines Venetianer Aufenthalts gebrauchte, daß er in seinen Bergamasker Schriften die italienische Sprache gewandter anwendet als vorher, endlich daß Finazzi[5]), Alborghetti e Galli[6]), Scotti[7])

1) *Biblioteca civica* und *Conservatorio musicale Donizetti.*

2) Familienarchiv der Signora A. Mandelli. Bonate liegt 3 Wegstunden von Bergamo.

3) Mayr's Briefe von Neapel aus an seine Frau gerichtet sollen demnächst veröffentlicht werden.

4) Das Original im Besitze H. Kretzschmar's.

5) »*Per la Solenne Inaugurazione del Monumento eretto alla Memoria del celebre maestro G. S. Mayr nella Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo*«, Bergamo 1853.

6) »Donizetti-Mayr«, Bergamo 1875.

7) »G. S. Mayr«, Bergamo 1903.

und die anderen Biographen, die meist nur auf die Bergamasker Zeit Mayr's Rücksicht nehmen, die *sensali del teatro* unerwähnt lassen.

Simon Mayr war um das Jahr 1790 nach Venedig gekommen. Auf Wunsch seines Gönners, des Kanonikers Conte Pesenti in Bergamo, sollte er sich bei Bertoni weiter in der Komposition ausbilden und sich dann ganz der Kirchenmusik widmen[1]). Mit der Übersiedelung nach Venedig vollzog sich in Mayr's Leben ein entscheidender Umschwung. Während der junge Musiker bis jetzt nur an kleinen Orten (Wendorf, Ingolstadt, Poschiavo, Tirano, Bergamo) gelebt hatte, konnte er jetzt in einer großen, stark frequentierten Stadt wohnen und an musikalischen Veranstaltungen teilnehmen. Der Lehrerssohn aus dem Dorfe lernte in einem Alter von 27 Jahren zum ersten Male eine große Stadt kennen. Es ist nicht zu verwundern, daß er, dem die Jesuiten in Ingolstadt eine tüchtige wissenschaftliche Bildung geboten hatten, jetzt neue und reiche Eindrücke gewann. Nicht allein die musikalischen Aufführungen, sondern auch die Vorgänge »hinter den Kulissen« zogen seine Aufmerksamkeit auf sich und gaben ihm Stoff zu schriftstellerischen Versuchen in italienischer Sprache. So entstanden wohl auch die *sensali del teatro* aus Erlebnissen und Beobachtungen jener Tage.

Es ist hier nicht der Ort, über die musikgeschichtliche Stellung Mayr's zu sprechen. H. Kretzschmar hat zuerst diese in großen Zügen erörtert[2]). Den ersten Teil einer ausführlichen Biographie wird der Verfasser dieser Zeilen im kommenden Jahre in diesen Heften vorlegen. Hier soll vorerst nur darauf hingewiesen werden, daß Mayr nicht allein als praktischer Musiker, sondern auch als musikalischer Schriftsteller Beachtung verdient. Sein Jugendwerk *Sensali del teatro* hat nicht bloß wegen der Persönlichkeit des Autors, sondern auch schon deswegen Anspruch, veröffentlicht zu werden, da es Verhältnisse im Venetianer Musikleben aufdeckt, die bisher wenig bekannt waren, und die Wurzeln mancher Theatermißstände offenlegt, die bis in unsere Zeit hineinreichen.

Mayr's Satire[3]) richtet sich vornehmlich gegen die in damaliger Zeit in Italien aufkommenden Theateragenten. In einer Einleitung legt er die Gründe dar, die ihn bewogen, die Spottschrift zu schreiben. Teils um der Aufforderung eines Freundes, ihm eine Arbeit zu senden, zu genügen, teils aus Mitleid mit einem jungen Sänger, »*a cui tocca ora la disgrazia di essere da qualche tempo zimbellato da que' tali Vampiri, che more giudaico fano mercimonio de' talenti e delle voci de' nostri artisti*« geht

1) Autobiographie (»*Cenni autobiograficé*«).

2) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, p. 27 ff.

3) Das Autograph besteht aus 6 halbseitig beschriebenen Blättern von 29 cm Länge und 20 cm Breite. Die Schrift ist deutlich und enthält nur wenig Verbesserungen.

er ans Werk. Im folgenden soll nun die eigentliche Satire getreu nach dem Original wiedergegeben werden, meine Übersetzung möge sich ihm möglichst enge anschließen.

»*Ved' Ella quel Burò d'un Sensale di Teatri? Là vorrei porre il mio Panorama . . . ma ahime! che disegno gaglioffo, che smilzo colorito vi scorgerà Ella!*

La sala è mezza chiara, e mezz' oscurata; si sà, che il crepuscolo favorisce certi affaretti misteriosi. Divisa in due parti splendono nell' una eleganti arredi, soffa d' acajou, Specchj indorati, stoffe di seta per chi la numeri suonanti . . . . *nell' altra scrañe a paglia, per chi giunge con* mani vuote.

Sul camino v'ha un aurato pendolo di Compensazione, *ove trovasi effigato* Mercurio, *che invola ad'* Argo *le armenta . . . à suoi piedi giace da un lato una borsa con bocca* larga, larga, *e dall' altro v' è il caduceo, intorno a cui però si beccano ancor vie più inviperite due serpi. L'artifice maliziosetto avrebb' egli mai inteso di rappresentare due individui del* mestiere?

In mezzo alla sala ad un elegante scrittojo sta il Capo. *Se fossi pittore, vorrei . . . . ma chi mai ha dipinto un* Proteo? . . . *per tratteggiarlo vi vorrebbe la sfacciata peña d'un* Tersite *che non temesse i maligni comentatori di la* Bruyère.

Dunque dirò solo, che intorno ad esso brillano varj bijoux e galanterie, e mi sembra di rilevare entro una bella collana offerta di fresco alla consorte di esso da un gridatore di balzanti voci di petto . . . . *vicina a quella una tabacchiera d'oro, dimenticatavi ad arte da un* aereo allargatore di gambe *ed orologj e spille e persino in un angoletto lo smunto borsellino di* Mamma Agata.

Sehen Sie das Bureau eines Theateragenten? Dort möchte ich mein Panorama stellen . . . doch wehe! Welch dumme Zeichnung, welch mattes Kolorit werden sie dort erblicken.

Der Saal ist halb hell, halb dunkel; bekanntlich begünstigt die Dämmerung gewisse geheimnisvolle Geschäftchen. Er ist in zwei Teile getrennt; in dem einen glänzen elegante Möbel, ein Sopha aus Mahagoni, vergoldete Spiegel, Seidenstoffe für den, der mit klingender Münze kommt, ... in dem anderen Strohbänke für den, der mit leeren Händen anlangt.

Auf dem Kamin steht eine vergoldete Pendeluhr . . ., auf der Merkur, wie er Argus die Herden raubt, dargestellt ist; zu seinen Füßen liegt auf der einen Seite eine Tasche mit sehr weiter Öffnung, auf der anderen Seite der Heroldstab, um den sich zwei äußerst hitzige Schlangen beißen. Vielleicht hatte der boshafte Künstler das Gefühl, zwei Individuen des Handwerks darzustellen?

In der Mitte des Saals sitzt an einem vornehmen Schreibtisch der Chef. Wäre ich Maler, würde ich . . . . aber wer malte jemals einen Proteus? . . . Um ihn zu schattieren, bedürfte man der schamlosen Feder eines Thersites, der die boshaften Kommentare Bruyère's nicht zu fürchten hätte.

Deshalb will ich nur sagen, daß um ihn (= den Chef) herum verschiedene Edelsteine und Luxuswaren glitzern, darunter, wie es scheint, ein schönes Halsband, welches soeben seiner Gattin von einem Schreier hoher Brusttöne überreicht wurde . . . ferner in der Nähe eine goldene Tabaksdose, welche mit List von einem luftigen Beinausbreiter vergessen wurde . . . endlich Uhren und Nadeln und sogar in einem Winkel das leere Täschchen der Mamma Agata.

Alla porta v'ha gran chiasso, perchè il portinajo discaccia alcuni importuni, succintamente vestiti, per dar passo ad un vecchio, nobile e ricco protettore, che conduce a braccio Madamigella Comedia, *seguita da un nerburoto cacciatore con alti peñacchj, a cui essa slancia di sottecchio un occhiata d'intelligenza.*

An der Türe herrscht großer Lärm, weil der Torwart einige übel gekleidete Eindringlinge fortjagt, um einem alten, adeligen und reichen Protektor die Durchgänge frei zu machen; dieser führt Frau Comedia am Arm; ihnen folgt ein nerviger Jäger mit hohen Federbüschen, der heimlich mit jener Blicke des Einvernehmens wechselt.

Appeña entrato il Direttore muovigli incontro, e presenta lo gia preparata scrittura, su cui leggesi a caratteri marcati Doña di prima sfera *per l'autocratico teatro del gran Mogol.*

Beim Eintritt kommt der Direktor herzu und überreicht den schon ausgefertigten Kontrakt, in welchem man mit scharfen Schriftzeichen lesen kann: *Donna di prima sfera per l'autocratico teatro del gran Mogol.*

Un espressiva stretta di mano del rimbambito Procolo, *con* 50. *Luigi, è corrisposta con mille inchini, e svisceratissime proteste.*

Ein bedeutsamer Händedruck des schwach gewordenen Procolo mit 50 Louisdors ist vergolten mit tausend Verbeugungen und äußerst heftigen Beteuerungen.

Alla destra siede il suo segretario. Sta d'iñanzi a lui una grossa Mamaña, che gli presenta lo variopinta sua figlia l'iñocenza in parodía, a cui sembra egli di dica con occhj scintillanti, e cupido sorriso: si, non dubitate, il contratto sarà fatto, come lo bramate, ma . . . sub conditione (clausula) Possessionis.

Zur Rechten (des Chefs) sitzt der Schreiber. Vor ihm steht ein dickes Weib, welches ihm ihre bunt gekleidete Tochter, die Unschuld im Spott vorstellt; es hat den Anschein, als ob er mit funkelnden Augen und unter lüsternem Lächeln zu ihr sagte: Habt keinen Zweifel, der Kontrakt wird gemacht, wie ihr ihn wünscht, aber . . . . *sub conditione Possessionis.*

Più in là vedesi presso il Cassiere un attore in dimesso arnese. Con una mano ritira da un am̄ontichiata som̄a di danaro appeña il terzo, *mentre con l'altra sospirando, ed iñalzando gli occhi al cielo addita due pallidi fanciullini che gli sono avviticchiati alle ginocchia, e pare di esclamare: a qual sagrifizio costringe la necessità e l'amor de' figli!*

Weiter entfernt sieht man beim Kassier einen Schauspieler in ärmlichen Kleidern. Mit einer Hand zieht er von einer angehäuften Summe Geldes kaum den dritten Teil ein, während er seufzt, die Augen zum Himmel erhebt und mit der anderen Hand auf zwei bleiche, seine Knie umschlingende Kinder weist, als wollte er ausrufen: Zu welchem Opfer zwingt die Not und die Liebe zu den Kindern!

Più in dietro . . battorsi due vispe giovanotte in corta goña, perche ogn' una vorrebbe arrivare la prima, a pagare il tributo richiesto per ottenere come figuranti un passaporto per la fiera di Sinigaglia, *onde poter ivi trafficare anch' esse le viete lor merci.*

Weiter entfernt schlagen sich zwei muntere Mädchen in kurzen Röckchen, weil jede zuerst abgefertigt sein möchte, um den verlangten Tribut zu bezahlen, für den sie Pässe als Darstellerinnen für die Messe zu Sinigaglia erhalten und dort ihre verbotene Ware verhandeln können.

In un angolo poi struggesi una de-

In einem Winkel weint bitterlich

solata madre in diretto pianto, e mostra di non avere più alcun capo da mandare al monte di pietà, mentre un baldanzoso ragazzaccio con rubiconde gote, baffi e barba caprina tronfio le passa iñanzi canticchiando con in mano quella scrittura, di cui a forza di insanguinati regali fu lusingato da parechi mesi il povero di lei figlio che inde fissamente studiava nella romita stanza, nel tempo, che questo pettoruto ganimede strillava con voce stentorca sotto le finestre delle belle l'inzuccherata romanza: meco tu vieni o misera, *unico e raro frutto di otto mesi di lezioni da papagallo.*

Ma chi sono là in fondo que' due personaggj, che sembrano in fier contrasto? L'uno tiene alzato il bastone . . . E' questi forse il compositore di Musica, che voglia energicamente stimolare il poeta, di non più tardagli il libro? . . . . E' egli un attore che minaccia il giornalista per un' articolo adesso lui maldigesto? . . . . Quegli che trovasi senz' arma (chiunque siasi) sembra a dire: paga, *ed avrai presto il drama̅ . . .* paga *ed avrai tosto elogj sperticati con superlativi più lunghi d'un articolo del* Censore.

Alle pareti sinistre vedesi una spezie di libraria con varie scancie; ma non vi sono de' libri, fuorche un picciolo trattatello intitolato: ‚l'arte di far danari' *ed un grosso volume di* Macchiavelli. *In uno scaffalo v'ha un fascio di carte, e sono scritture con* onorarj alterati, e fittizzj . . . *un' altro polveroso e pienar di ragnatelle contiene i* compro̅messi inutili . . . . *Un' altra scancieria è ripiena di giornale teatrali, e sopra vi è scritto con lettere cubitali:* Bugie del giorno a prezzi fissi; *il minore è quello d'*associazione.

eine verzweifelte Mutter und weist darauf hin, kein Stück mehr ins Leihhaus schicken zu können, während ein frecher Bube mit rötlichen Wangen, Schnurr- und Ziegenbart, sich brüstend und singend, an ihr vorübergeht in der Hand jenes Schriftstück, wodurch seit einigen Monaten infolge blutiger Geschenke ihr armer Sohn betört wurde, der emsig im einsamen Zimmer studierte, während dieser hochmütige Stutzer mit lauter Stimme unter den Fenstern die süßliche Romanze *meco tu vieni o misera* als einzigen und seltenen Gewinn von 8 Monaten Unterricht nach Papageienart schrie.

Aber wer sind dort im Hintergrunde jene zwei Leute, welche heftig streiten? Einer hält den Stock erhoben . . . Ist vielleicht jener der Komponist, welcher energisch den Dichter antreiben will, nicht länger mit dem Texte zu zögern? . . . . Ist dieser ein Schauspieler, welcher den Kritiker wegen eines ihm unverdaulichen Artikels bedroht? . . . Es hat den Anschein, als wollte jener, der unbewaffnet ist, sagen: Zahle und du wirst bald das Drama erhalten . . . Zahle und du sollst sofort Lobpreisungen in Superlativen lesen, die ausführlicher sind als ein Artikel des Kritikers.

An der linken Wand erblickt man eine Art Bibliothek mit verschiedenen Regalen; aber es stehen keine Bücher dort, abgesehen von einem kleinen Traktat, das den Titel *l'arte di far danari* führt, und einem dicken Band Macchiavelli's. Auf einem Bücherbrett liegen ein Bündel Papiere und Schriftstücke mit gefälschten Honoraren . . . Ein anderes, verstaubt und voll von Spinnengeweben, enthält die »unnützen Kompromisse« . . . . Auf einem anderen Bücherbrett sieht man Theaterzeitungen; die Überschrift in Uncialbuchstaben lautet: *Bugie del giorno a prezzi fissi; il minore è quello d'associazione.*

Più a basso giace un sacco di tela finissima, stipato di fili intrelciati, ed inestricabili. Alcuno vorebbe, che significassero Cabale e Raggiri — *ed in veggendovi un gonfio di vento pensarebbe forse* Belle / *ma* vane / Promesse.

Weiter unten liegt ein Sack aus feinster Leinwand, gefüllt mit verwirrten, unauflöslichen Fäden. Einige wollen diese als Kabalen und Ränke bezeichnen — und da man dort auch einen mit Wind gefüllten Wulst sieht, könnte man vielleicht an schöne, aber eitle Versprechungen denken.

Pare che il Padrone soffrà di tratto in tratto qualche maletto fisico, perchè si scorgono in un altro ripostiglio alcuni vasi farmacentia . . . uno v'ha ripiena di miele, *un altro* d'Ascenzio *da adoprarsi a vicenda . . . . sopra una scattola carca di* polvere di cipro *leggesi,* Rimedio per gli occhj . . . . *Ma quello ch'è di effetto maraviglioso, il vero tocco e sano, il farmaco universale, che fa passare ogni indigestione di stomaco e di* coscienza *si è la famosa, l'infallibile* tintura d'oro.

Der Chef scheint zeitweise an physischen Übeln zu leiden, weil man in einem anderen Winkel einige Apothekerfläschchen sieht . . . . Das eine enthält Honig, ein anderes Absynth; beide werden abwechselnd gebraucht . . . Auf einer mit Puder gefüllten Schachtel liest man »*Rimedio per gli occhj*« . . . Aber jenes wahre Heilmittel von wunderbarer Wirkung, die Universalarznei, welche jede Unverdaulichkeit des Magens und des Gewissens vertreibt, ist die berühmte, unfehlbare Goldtinktur.

V'haño poi de segreti, su di cui però è tirato un denso velo, ove penetrar non lice se non che all' occhio indagatore d'un Hogorth. Ei solo potrebbe scuoprire tutti li piccioli accidenti ridicoli, maligni, ippocriti, nauseosi, che porge un tale soggetto; ei solo potrebbe dipingere con vividi e veraci colori questo quadro dalla progressiva ascensione sulla ruota della fortuna sino all' improviso tonfo nell' abisso della non compianta miseria; e vi vorrebbe tutta la vivacita e finezza dello Spirito di Lichtenberg, *onde commentarlo col fiele di* Giovanale.

Es gibt noch einige Geheimnisse; über diese ist jedoch ein dichter Schleier gezogen; einzudringen ist nicht erlaubt, außer dem Forscherauge eines Hogarth. Dieser könnte allein alle die kleinlichen, lächerlichen, boshaften, scheinheiligen und ekelhaften Zustände entdecken, welche ein solcher Mensch bietet, und allein mit wahren, lebhaften Farben dieses Gemälde des progressiven Emporsteigens auf dem Glücksrad bis zum Sturze in den Abgrund einer unbeklagten Armut zeichnen; dazu wäre der lebhafte und feine Geist Lichtenberg's nötig, um es mit der Galle Juvenal's zu kommentieren.

Ma dessi non conobbero questa Cholera teatrale. Per infettore le scene, e rovinare per intero l'opera, il Ballo, l'arte egli artisti si è collegata colla febbre gialla *degl' impresarj, e non bastano di guarire què che ne sono colpiti nè gli am̃onticchiati metalli più nobili della* Pila del Volta, *nè il fracasso di 16. Trombe, 12. Corni, 24. Tromboni, 8. Timpani, Tamburi e Tamburoni e Porta voci a piacere,*

Aber sie kannten diese Theaterseuche nicht. Um die Bühne anzustecken und gänzlich die Oper, das Ballett, Kunst und Künstler zu vernichten, hat sie sich mit dem gelben Fieber der Impresarios verbunden; um die Angesteckten zu heilen, genügen weder die angesammelten, edelsten Metalle der Voltaischen Säule, noch der Lärm von 16 Trompeten, 12 Hörnern, 24 Posaunen, Trommeln und

che pure risanano gli compresi dalla Tarantola e della Tierte.

El'a ben riderà di questa nera mia fantasia . . . Ma se vorrà seriamente riflettere sull' influenza che haño di troppo al presente, ed haño gia avuto i Sensali, egl' Impresarj sulle Opere, Ėlla potrà scoprire più· d'una fonte velenosa che intisicchia fa e maestri ed attori.

Ove sono ora i coscienziosi impresarj che temettero meno la morte, che la vergogna di essere dichiariti insolventi?

Quante volte non rammento il povero Michel dell' Agata, *gia primo impresario del teatro della Fenice in Venezia, il quale credendosi impotente di soddisfare i suoi attori, prese disgraziatamente il veleno. Ove sono i tempi, che gl' intelligenti appaltatori non ebbero bisogno di corrispondenti ed agenti teatrali? . . . Quarant' añi fu, non se ne conoscevano che soli* tre *in tutta l'Italia. Ora formicolano dopertutto, e fañosi guera accanita, si divorano fra di loro come i ragni, mentre i poveri artisti forniscono loro le armi, e pagano le spese.«*

Sprachträger nach Belieben, welche dennoch die von der Tarantella und . . . Befallenen gesund machen.

Sie werden über meine schwarze Phantasie lachen. Aber wenn sie ernstlich über den schlimmen Einfluß nachdenken, den heutzutage die Agenten und Opernunternehmer ausüben und ausgeübt haben, so werden Sie mehr als eine Giftquelle finden, welche Dirigenten und Darsteller dahinsterben läßt.

Wo sind die gewissenhaften Unternehmer, welche weniger den Tod als die Schande fürchten, für zahlungsunfähig erklärt zu werden?

Wie oft gedenke ich des unglücklichen Michel dell'Agata, des ersten Theaterleiters des Theaters *della Fenice* zu Venedig, welcher, als er sein Personal nicht mehr befriedigen zu können glaubte, Gift nahm. Wo sind die Zeiten, in denen die intelligenten Unternehmer Korrespondenten und Agenten nicht nötig hatten? . . . Vor vierzig Jahren kannte man in ganz Italien nur drei dieser Sorte. Nun wimmelt es von ihnen überall; sie bekriegen sich erbittert und fressen einander auf wie die Spinnen, während die armen Künstler ihnen die Waffen liefern und die Kosten tragen.«

Nun folgen noch einige Zeilen, in denen Mayr betont, daß er *sine odio et ira* geschrieben, die geschilderten Zustände jedoch nicht aus eigner Erfahrung, sondern aus den Erzählungen anderer kennen gelernt habe. Damit schließt das Pamphlet. Lassen sich ähnlich wie bei B. Marcello's bekanntem *teatro alla moda* boshafte persönliche Anspielungen auf Zeitverhältnisse nicht mehr ganz klarlegen, so dürfen wir es doch als einen Beitrag zur Geschichte des Venetianer Theaters entgegennehmen.

Joh. Seb. Bach 1716 in Halle.

Von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Unlängst durchsuchte ich die Akten der Liebfrauenkirche in Halle a. S., um Nachrichten über Fr. W. Zachow, Händel's Lehrer, zu finden. Dabei stieß ich wieder auf die Rechnungsbücher der Kirche, die seit Förstemann's Zeiten (1844) in einem dunklen Gelaß neben der kleinen Orgel ungestört ihren staubigen Schlaf hielten. Die Jahrgänge nach Zachow's Tode durchblätternd, fand ich in dem Bande 1715/16 eine Reihe von Eintragungen, die sich auf Bach's Aufenthalt in Halle behufs Prüfung der von Cuncius erbauten neuen Orgel beziehen. Diese Nachrichten ergänzen nach der menschlichen Seite hin humorvoll das Bild, welches Spitta[1]) auf Grund anderer Akten von dem sachlichen Verlauf der Prüfung entworfen hat. Ihre Mitteilung mag deshalb nicht ungerechtfertigt scheinen.

Lizentiat Becker, der Vorsteher des Kollegiums der Kirchenväter, hatte Bach eingeladen. Das Schreiben an ihn wurde durch einen besonderen Boten übermittelt; eine Quittung besagt:

> 1 Thaler »dem Bothen nach Weimar Andreas Noacken, welcher an den Herrn *Concert*meister Bachen, wegen der *examination* der hiesigen Orgel, Briefe dahin getragen«. (20. April 1716).

Bach antwortete darauf am 22. April durch den von Spitta mitgeteilten Brief. Am 28. April waren »die Herren *Deputirten*«, außer Bach bekanntlich noch Joh. Kuhnau aus Leipzig und Christian Friedrich Rolle aus Quedlinburg, zur Stelle.

Dem ernsten Geschäft der Orgelprüfung folgte nach gutem alten Brauch eine Herzstärkung durch Speise und Trank. Mit naiver Sorgfalt berichten die Quittungen über die Zusammenstellung des Menus und alles, was sonst an Festem und Flüssigem zu seiner richtigen Bewältigung erforderlich war:

> »Vor Speisung deß hochlöbl. *Collego* der Kirchen . . . bei der *Invistitur* der neue *orgel*:
>
> 1 Stück *Bäffallemote*[2])
> hechte mit einer Sartelle beu
> 1 gereuchert schinken
> 1 Aschette[3]) mit Erbißen[4])

1) »J. S. Bach«, I. S. 514ff. 2) bœuf à la mode. 3) Assiette. 4) Erbsen.

1 Aschette mit Erteffen[1],
2 Aschetten mit Spenadt und Zerzigen[2])
1 gebradten schöpse viertel
gesodtner Kerbiße[3])
Sprütz Kuchen
Eingemachte Zittronschalle
Eingemachte Kirschen
Warmer Spargel Saladt
Kopf Saladt
rettisgen[4])
Frische Butter
Kellberbraten«
zusammen 11 Thlr. 12 gr. (3. Mai).

»vor Sool Eyer, Kalten Braten, Rindszungen, Butter, *Cerebelat*[5]) Würste und ander kalte Speisen des abends auf die Tafel und vor die Diener« 3 Thlr. 14 gr. (1. Mai).

Aus dem Ratskeller »44 Kannen Rein Wein, 4 Kannen franken Wein« 15 Thlr. 14 gr.

»Vor Leobginer[6]), Merseburger und Stadtbier auf die Tafel und vor die Diener« 1 Thlr. 14 gr.

»Vor Brodt und Semmel« 16 gr.

Die »Herren *Deputirten*« hatten ein gemeinsames Quartier, wo sie sich vom 28. April bis zum 3. Mai aufhielten. Den Abdruck der langen Rechnung für ihren und ihrer Dienerschaft (Kutscher) Unterhalt unterlasse ich. Von Interesse ist nur der Umstand, daß sie abends immer Gäste hatten. An einem Abend saßen außer ihnen noch acht Personen zu Tisch. Am 3. Mai erfolgte die Abreise. Tags zuvor waren die Reisekosten beglichen worden. Bach's Quittung lautet:

»Sechs Thlr. nebst einem versiegelten *Paquet*lein sind vom Herrn *Licentiato* Beckern vor Reisekosten mir endes Benahmten wohl gezahlet . . .
Halle den 2. May ao. 1716.

Johann Sebastian Bach.
hochf. Sachs.-Weimarischer *Concerten* meistern u. Hoff-Organisten.«

Ähnlich lauten die Quittungen von Kuhnau und Rolle. Jeder bekam sein »Paquetlein« mit; es war eine gute Gelegenheit, verschiedene Korrespondenzen sicher zu bestellen. Als Bach seinen Namen unter die Quittung setzte, gabs einen derben Tintenklex auf das Wort *Bach*; seine Hand hatte noch nicht die gewohnte Ruhe.

Als alles vorüber war, gedachte man auch der heimischen Musiker. Gottfried Kirchhoff, Zachow's Nachfolger, quittiert:

»Dem *Collegio Musico*, wegen der am Tage Philippi Jacobi [1. Mai] bey der neuerbaueten orgel Predigt gehaltenen *Musique* ein *honorarium* von 8 Thlr.« (11. Mai 1716).

1) Kartoffeln. 2) Saucischen? 3) Kürbis. 4) Radieschen. 5) Cervelat. 6) Löbejün bei Halle.

Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460.

Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet von

Johannes Wolf. 1)

Besprochen von

Friedrich Ludwig.

(Potsdam.)

Das vorliegende Werk stellt sich eine dreifache Aufgabe, zunächst die im Titel ausgesprochene, die Bedeutung der Mensural-Notenschrift von 1250 bis 1460 klarzulegen und die Geschichte der Entwicklung der Notenzeichen und der Notation darzustellen. Daneben will es eine Quellenkunde der mittelalterlichen Mensuralmusik-Handschriften geben, eine Aufgabe, die »organisch aus der notationsgeschichtlichen Arbeit herauswuchs« (S. VII). Schließlich bringt der 2. und 3. Teil eine stattliche Anzahl bisher ungedruckter Werke dieser Zeit in Original-Notation und Übertragung, die bei dem Mangel an Publikationen auf diesem Gebiet neben ihrem in erster Linie stehenden hilfswissenschaftlichen Zweck auch kunstgeschichtlichen Studien als Material dienen können, indem sie einen wenn auch beschränkten Überblick über das Kunstschaffen besonders des 14. Jahrhunderts gewähren.

Als Quellen seiner Untersuchungen benutzte der Verfasser für die Theoretiker im wesentlichen die gedruckten Sammlungen von Gerbert, Coussemaker und La Fage, für die praktischen Werke dagegen die große Fülle der erhaltenen Musik-Handschriften, die er meist an Ort und Stelle benutzen konnte. So wird darin also der Wissenschaft ein reiches, neues Material zugeführt.

I.

Der Verfasser teilt nun seinen Stoff im 1. Band in folgende Abschnitte. Nach einer kurzen chronologischen Untersuchung über Theoretikerdaten des 13. Jahrhunderts (S. 1—19), die zu dem Schluß kommt, daß die Lehren des Petrus de Cruce, besonders die ihm eigentümliche Semibreves-Schreibung, 1250 im Umlauf sind, stellt der erste Abschnitt (S. 20—62) die *Ars antiqua* 1250 bis 1325 dar, Kap. 1 die Lehren der französischen und englischen, Kap. 2 die der italienischen Theoretiker, Kap. 3 die praktischen Denkmäler, die sich aber bei Wolf im wesentlichen auf einige Werke aus Montpellier, den *Roman de Fauvel* und *Lescurel* beschränken.

Der 2. und 3. Abschnitt behandeln die französische *Ars nova*, die durch Philipp von Vitry's »geniales« Wirken inauguriert wird, der 2. ausführ-

---

1) 3 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. Teil I »Geschichtliche Darstellung« (X + 424 Seiten). Teil II und III »Musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts« und »Übertragungen«. »78 Kompositionen aus den Handschriften in der Original-Notation mitgeteilt« bzw. »aus den Handschriften übertragen« (150 und 201 Seiten).

lichste in elf Kapiteln die Theoretikerlehren über die Notenschrift (S. 63 —152), der 3. die französischen Denkmäler der *Ars nova* und ihre Notation. Darin ist Kap. 1 zunächst Machault's Werken gewidmet (S. 153—176), denen Wolf dann eine Reihe anonymer französischer Musikdenkmäler anschließt; die Beispiele darin sind besonders Paris it. 568 entnommen (S. 176—185). Und Kap. 2 will »die Denkmäler der Übergangszeit zu Dufay, Binchois« aufzählen, soweit sie nicht schon in weißer Notation geschrieben sind; die Handschriften führen hier also bereits bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts herunter (S. 185—214).

In Abschnitt 4—6 folgt nun das italienische Gegenbild der *Ars nova*, die italienische Theorie und Kunst, die sich für Wolf in zwei Epochen teilt, geschieden durch die Rückkehr des päpstlichen Stuhls aus Avignon 1377, rein italienisch vor 1377, stark französisch beeinflußt nach 1377. Abschnitt 4 stellt die Theorie der ersten Epoche dar (S. 215 – 225), hauptsächlich auf grund von Prosdocimus, Abschnitt 5 die Praxis, deren Zentrum nach Wolf in Florenz lag (S. 226—288). Und zwar beschreibt Kap. 1 die sechs Haupthandschriften (Flor. Laur. pal. 87, Flor. Naz. Panc. 26, Paris it. 568, Padua, Paris n. a. frç. 6771, sogenannte Handschrift Reina, und London add. 29987); Kap. 2 gibt Notationsbeispiele besonders aus den Werken des Giovanni von Florenz, Jacopo von Bologna und Bartolino von Padua hauptsächlich aus Paris it. und Laur.

Abschnitt 6 behandelt die zweite Wolf'sche Epoche von 1377—1425; Kap. 1 (S. 289—303) die Theorie, besonders Philipp von Caserta und Antonio de Leno, Kap. 2 und 3 die Praxis wieder in zwei Epochen, für deren Abteilung Wolf freilich jeden Beweis schuldig bleibt; Kap. 2 die Praxis von 1377 bis 1400, wozu als Quellen die erwähnten italienischen Handschriften benutzt und Codex Chantilly genannt wird (S. 304—327), und Kap. 3 die Praxis von 1400 bis 1425, wobei die großen Handschriften Chantilly 1047 und Modena l. 568 beschrieben, ferner der römische Ugolino-Kodex (Cas. c II 3) und die beiden bereits früher besprochenen Bologneser Handschriften (Lic. 37 und Un.-Bibl. 2216) erwähnt werden, zu denen in den Beispielen noch andere früher genannte Handschriften treten (S. 328—356).

Abschnitt 7 behandelt die nicht so zahlreichen Denkmäler der Tonkunst in England von etwa 1325—1460, im wesentlichen nach den Publikationen von Wooldridge, J. und C. Stainer und Barclay Squire (S. 357—376); Abschnitt 8 die deutschen Denkmäler, besonders den Mönch von Salzburg, Wolkenstein, die verbrannte Straßburger Handschrift und Paumann (S. 377 —392). Der 9. Abschnitt bespricht kurz den »Umschwung in die leere schwarze, die sog. weiße Note« (S. 393—408). Ein Rückblick (S. 409—411) und ein ausführliches Register bilden den Schluß.

Schon gegen diese Disposition kann ich eine Reihe von Bedenken nicht unterdrücken. Zunächst scheint es mir nicht angebracht, die Handschriften der Dufay-Epoche so den älteren französischen Kodizes vor der Besprechung der Italiener anzugliedern, wie Wolf dies S. 185ff. tut. Im letzten italienischen Kapitel S. 328ff. ist er gezwungen, sie wieder heranzuziehen, und diese getrennte Behandlung desselben Materials trägt wenig zur Klarheit bei.

Sodann muß die Aufzählung der französischen Handschriften S. 176 leider als verfehlt bezeichnet werden. Wolf will die Quellen der französischen Kunst, die sich an Machault anschließen, bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts geben; er kann hier nur anonyme einordnen und zählt 16 Hand-

schriften auf, was äußerlich ja ganz stattlich aussieht. Die Hauptquelle für diese Zeit, Codex Chantilly, läßt er aber leider aus, um sie erst im letzten italienischen Kapitel zu beschreiben; warum? weil sie am Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien geschrieben ist. Obwohl Wolf selbst aus Delisle's Beschreibung der Handschrift weiß, daß die Werke, die sie enthält, fast alle in Frankreich vor etwa 1390 entstanden, zum größten Teil von französischen Komponisten stammen und nur französische oder lateinische Texte haben, bespricht er sie doch als Beispiel der »italienischen Notationspraxis von 1400—1425« (S. 328), gleich als stammten die Notenformen, die Wolf auffallen, erst von dem italienischen Kopisten dieser Zeit her, was natürlich ganz unmöglich ist.

An Chantilly hätte weiter hier (S. 176) der mittlere Teil des Kodex Reina angeschlossen werden müssen, der bei Wolf ganz in der Luft schwebt; (der italienische 1. Teil ist S. 261 eingereiht und hier die ganze Handschrift beschrieben, der 3. Teil aus Dufay'scher Zeit auch S. 186 erwähnt). Beide Handschriften geben je ein großes Repertoire französischer Werke, deren Notation für die Entwicklung der französischen Notenschrift des 14. Jahrhunderts charakteristisch ist; und erst von diesem sicheren Mittelpunkt aus sind die kleineren Denkmäler richtig einzuordnen.

Die Fragmente von Cambrai, deren ausführliche Beschreibung von Coussemaker (*Notices sur les coll. mus. de la bibl. de Cambrai*, S. 129ff.) leider Wolf nicht kennt, die z. B. auch die Machault-Motette *Qui es promesses* anonym enthalten, in *Quiconques* sich mit Flor. Panc. und Par. it. und dem Tripel-Virelai *Donne moi* mit Bern berühren, Beziehungen, die Wolf entgangen sind, stehen hier an richtiger Stelle. Wolf, der nur zwei von den vier Beispielen in Coussemaker's *Histoire* erwähnt, stellt das eine hierher S. 176, das andere irrig S. 186. Ferner gehört Bern Stadtbibl. A. 421, das bei Wolf ganz in die Dufay-Handschriften hineingeraten ist, hierher; auch hierfür hätte die ausführliche Beschreibung von Delisle und P. Meyer im *Bull. de la Soc. des anc. textes* XII, 82ff. herangezogen werden müssen. Ebenso das Fragment Fétis (S. 186 und 196), dessen Text aus dem in Chantilly in abweichender Komposition erhaltenen Virelai *Par maintes foys* stammt.

An richtiger Stelle (S. 176) stehen die französischen Stücke in Prag, Flor. Panc. und Par. it., die aber, da eine Anzahl Autoren aus anderen Handschriften bekannt ist, nicht schlechtweg zu den anonymen gezählt werden dürfen. Wolf bemüht sich zwar, bei den einzelnen Stücken auch ihr anderweitiges Vorkommen festzustellen, freilich, auch vom Standpunkt nur des ihm zur Verfügung stehenden Materials aus betrachtet, nicht immer mit der genügenden Umsicht. Das Rondeau *Rose sans per* z. B., das er hier S. 176 nach Paris f. l. 7369, einer Handschrift des Anon. V C. S. III 394, besonders zitiert und dessen schlechte Erhaltung er S. 180 beklagt, liegt in Flor. Panc. in guter Erhaltung vollständig vor. Wie Wolf gerade auf die Erwähnung der Handschrift Paris kommt, ist mir unklar. Will er überhaupt ein Theoretikerbeispiel, das nur den Anfang gibt, unter diesen Denkmälern erwähnen, so hätte er doch alle Handschriften dieses Theoretikers, die es bringen, erwähnen müssen, also in diesem Fall auch Rom Vall. B 83, Flor. Laur. 29, 48 (davon Kopie in Bologna von 1760) und Ricc. 134. Statt dessen erwähnt er nur eine Handschrift, eben Paris f. l. 7369, aber offenbar, ohne sie gesehen zu haben; denn diese Handschrift von 1471, die

späteste der vier, enthält an Stelle der Beispiele nur leergelassene Räume! [1]) Ebenso entging Wolf, daß das von Gerbert aus Villingen gedruckte 3 st. Virelai *Mais qu'il* 2 st. in Codex Reina erhalten ist. [2])

Ja, die mangelhafte Beachtung des Codex Chantilly führte dazu, eine auch in Par. it. anonym erhaltene Ballade *Par le grant senz d'Adriane*, die laut Chantilly von Philipp von Caserta ist, wie Wolf S. 333 auch angibt, und sich inhaltlich auf 1380 bezieht, meist als anonym zu betrachten, sie so in Bd. II und III unter No. 27 als anonymes Beispiel für französische Notation vor 1400 nach Codex Paris zu bringen, ihre Schwesterballade *Par les bons Gedeon et Sanson* vom gleichen Verfasser auf 1378 bezüglich in Chantilly und Modena erhalten dagegen als No. 66 einzureihen als Beispiel italienischer Notation von 1400—1425. Wolf setzt freilich S. 345 die Höhe des Schaffens von Philipp erst um die Wende des Jahrhunderts an; nach obigen Daten war sie jedoch schon 20 Jahre früher erreicht.

Über die Notation der Werke der Hauptvertreter französischer Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie Solage, dessen 4 st. Ballade *Pluseurs gens* mit dem textlosen Stück in Flor. Panc. f. 106 v. identisch ist, Trebor, Suzoy, Taillandier, Vaillant usw. sagt Wolf kein Wort, obwohl auch sie an vielen Stellen der Erläuterung bedarf. Nur Cuvelier (so ist wohl statt Cunelier, wie es in Chantilly stets heißt, zu lesen) findet Erwähnung und seine Ballade *Se Galaas*, die den 1391 gestorbenen Grafen Gaston Febus von Foix verherrlicht, als No. 65 Aufnahme in Bd. II und III, ebenfalls wie erwähnt an falscher Stelle.

So scheint mir einerseits die französische Notation des 14. Jahrhunderts in ihrer geschichtlichen Entwicklung in der vorliegenden Darstellung nicht zu ihrem Recht zu kommen, anderseits bieten auch die geschichtlichen Bemerkungen über die italienische Notation Anlaß zu mancherlei Bedenken.

Daß im Verlauf des 14. Jahrhunderts eine nationale italienische Notation durch französische Einflüsse zurückgedrängt wurde, bis sie schließlich ganz verschwand, ist eine augenfällige Tatsache; es fragt sich, wie und wann trat dieser französische Einfluß in Aktion. Wolf hat darauf S. 288 eine sehr einfache Antwort: »Wann der Umschwung der Notierungsverhältnisse in Italien stattgefunden hat, ist unschwer zu erraten(!). 1377 kehrte der päpstliche Stuhl von Avignon nach Rom zurück und führte höchstwahrscheinlich(!) seine Sängerkapelle mit sich, die . . . binnen kurzem ihren Einfluß auf die nationale Kunst ausüben mußte(!)« usf. An anderen Stellen des Buches, z. B. S. 410, macht diese immerhin noch etwas hypothetische Form uneingeschränkten Behauptungen Platz, wie Wolf auch schon in früheren diesbezüglichen Arbeiten von einer verschiedenen italienischen Notation vor 1377 und nach 1377 sprach.

Ich muß bekennen, daß mir diese Ansicht, abgesehen davon, daß keine Spur eines Beweises dafür beigebracht wird, sehr unwahrscheinlich vorkommt. Historische Dokumente für die Kapelle unter Urban VI. (1378 bis 1389) fehlen bekanntlich gänzlich (Haberl, Bausteine III, 26). Die Päpste hatten auch nach ihrer Rückkehr nach Rom zunächst eine Zeitlang andere Dinge

1) S. 180 übernimmt Wolf einen Coussemaker'schen Druckfehler, auf Grund dessen er falsch überträgt. Die Anfangsligatur des Tenor muß *opp. propr.* haben.

2) Die Villinger Handschrift ist, wie Nachforschungen von mir in Karlsruhe feststellten, jetzt verschollen, ebenso wie die Handschrift der Messe von Tournai und das Fragment aus Coussemaker's Besitz.

zu tun als sofort durch ihre Sänger französische Notation in Italien verbreiten zu lassen. Erst ein Menschenalter später war die römische Kapelle so fundiert, daß sie anfing, auch außerhalb Roms eine Rolle zu spielen, deren erste Spuren ich im letzten Teil von Codex Squarcialupi und Codex Modena sehe, in der Trecentokunst dagegen nicht finden kann. Meines Erachtens kommt der französische Einfluß auch in der italienischen Musik während des ganzen 14. Jahrhunderts aus derselben Quelle, aus der er in der gesamten italienischen Kultur dieser Zeit nachzuweisen ist, nämlich aus den regelmäßigen und nie abgebrochenen Beziehungen der verschiedensten Teile Italiens zu Frankreich. Er tritt nicht plötzlich durch ein akutes Ereignis wie das von 1377 ein, sondern wirkte viel andauernder und allmählicher. Ich halte es daher für ganz willkürlich, die Daten von 1377 und 1400 als Epochentermine einzusetzen.

Ebenso ist es nicht angängig, Florenz als einziges Zentrum der italienischen Trecentomusik anzusehen und sogar von Orten wie Padua zu erklären, daß sie »in der Einflußsphäre von Florenz lagen« (S. 227), was ja historisch durchaus nicht der Fall war. Vielmehr gliedert sich die italienische Musik deutlich in die beiden Zweige der mittelitalienischen, speziell florentinischen, und der oberitalienischen Musik.

Scheint mir so die Disposition des Ganzen nicht einwandsfrei, so ist den Darlegungen der einzelnen Kapitel, soweit sie die Details der Notation angehen, im wesentlichen beizustimmen. Die kurzen Bemerkungen über die Zeit vor 1300, die wenig durchgearbeitet sind und nicht befriedigen, übergehe ich vorläufig und betrachte zunächst die Theoretikerkapitel.

Wolf bringt hier überall eine große Menge von Material zusammen, dessen Gruppierung zwar oft nicht einleuchtend ist, dessen Erläuterung im einzelnen aber meist gelungen scheint. Er setzt bei seinen Lesern die Bekanntschaft mit der frankonischen Notenschrift voraus (S. VI.) und behandelt daher aus der *Ars antiqua* nur die verschiedenen Lehren der Theoretiker über die Darstellung und rhythmische Lesung der kleinsten Notenwerte, in der die Italiener mit Marchettus an der Spitze eine Sonderstellung einnehmen, besonders durch ihre Gleichstellung des 2- mit dem 3zeitigen Takt. In der Aufnahme des ersteren sieht Wolf »offenbar« den Einfluß der »italienischen Volksmusik« (S. 28).

Ganz ausführlich werden dann die Notationserscheinungen der französischen *Ars nova* nach den einzelnen Teilen der Notations-Theorie dargestellt. Wolf bespricht gesondert: die einfachen Notenformen, die Pausen, die Taktzeichen, die Punkte, die Chromatik, die eigentlich übrigens nicht zur Notenschrift gehört, die Alteration, die Imperfektion und Synkopation, letzteres beides besonders schwierige Schreibarten dieser Zeit, die Notation mit roten und weißen Noten und Diminution und Augmentation. Es ist an diesem Ort natürlich nicht möglich, eine Übersicht über die hier niedergelegten Forschungsresultate zu geben, die von ausgedehnter Durcharbeitung des stattlichen Materials Zeugnis ablegen.

Eine umfassende Untersuchung über die Theoretikerfragen des Mittelalters fehlt bekanntlich noch trotz der Publikation des Hauptmaterials dazu durch Gerbert und Coussemaker, so viel Ansätze dazu auch vorliegen. Eine Reihe von Hauptfragen, z. B. die Franko-, die Philipp von Vitry-, die Muris-Frage, die sich nur durch weiter ausgreifende Untersuchungen der Lösung näher führen lassen, sind noch ungelöst; auch Wolf gibt zu

ihnen nur geringe Beiträge. Einige Theoretikerbeziehungen beachtet er nicht. S. 118, A. 2, zitiert er eine Stelle aus Tunstede C. S. IV, 250, in der er eine schlechte Lesart emendiert; er übersieht dabei, daß diese Partie des Tunstede in den Mon. Carth. C. S. II übergegangen ist[1]), wo die betr. Stelle S. 477 die gute Lesart hat. Mehrfach zitiert er den 2. Teil des Zelandia-Traktates nach der Prager Handschrift, so S. 136 das Beispiel 4, wobei er übersieht, daß Coussemaker dies Beispiel III 56b in der Anm. als Prager Variante im *Libellus practice* etc. gibt. Ebenso übersieht Wolf, daß Anon. III von La Fage ebenfalls im 2. Teil nur ein Auszug aus diesem *Libellus* ist und daß das von Wolf nach La Fage S. 136 zitierte Beispiel 5 in besserer Fassung in Coussemaker's Ausgabe III 53b steht. Ferner zitiert er zweimal die englische Theoretiker-Handschrift London Reg. 12 C. VI; daraus druckt aber Coussemaker u. a. Anon. VI des 1. Bandes ab, in dem sich die S. 129 zitierte Stelle auch wörtlich findet (C. S. I 376a).

So gibt es auch sachlich manche Details zu berichtigen, die aber gegenüber dem vielen Zuverlässigen in diesem 2. Abschnitt des Buchs nicht ins Gewicht fallen. Auf großen Tabellen sucht Wolf zu veranschaulichen, wie die einzelnen Formen der Noten, Pausen und Taktzeichen nach der Lehre der verschiedenen Theoretiker aussehen bezw. aussehen sollen. Erst nach dieser theoretischen Fundierung geht Wolf daran, die praktischen Denkmäler auf ihre Notation zu untersuchen; von Machault sagt er z. B. S. 153: »Sein Leben umfaßt die 2. Periode der Mensuralmusik: die Entwicklung von Franco bis Simon Tunstede«. Man sieht, die Theoretiker stehen für Wolf so sehr im Vordergrund, daß er die »Perioden der Mensuralmusik« nicht nach den führenden Musikern rechnet, sondern nach der »Entwicklung« der Theoretikerlehren, ein Standpunkt, der keineswegs empfehlenswert ist und oft die Klarheit und die historische Richtigkeit der Darstellung beeinträchtigt.

So reichlich die Theoretikerquellen über die französische Notation fließen, so spärlich berichten sie über die italienische. Auf die ausführlichen Lehren Marchettus', aus dessen Zeit uns aber keine praktischen Denkmäler italienischer Kunst erhalten sind, folgt langes Stillschweigen der Theorie, während die italienische Kunst sich herrlich entfaltete. Erst 1412 erhält die italienische Notation eine systematische Darstellung in einem Traktat des Prosdocimus, der mit Recht auch für die ältere Zeit herangezogen und eingehend besprochen ist; freilich unterrichtet er nur über die allerelementarsten Dinge (C. S. III 228 ff.)[2]). Charakteristisch für die italienische Notation dieser Zeit sind die Taktpunkte, die die Auflösungen der einzelnen breves abteilen und den Rhythmus mit Taktbuchstaben bezeichnen, z. B. d. duodenar, (nach meiner Ansicht am besten als $^{12}/_{16} = {}^{3}/_{4}$-Takt zu übertragen), n. novenar ($^{9}/_{8} = {}^{3}/_{4}$ mit Triolen), s. p. oder p. senar perfekt ($^{6}/_{8} = {}^{3}/_{4}$), s. i. oder i. senar imperfekt ($^{6}/_{8} = {}^{2}/_{4}$ mit Triolen) usw.[3]).

Für die Folgezeit beschränkt sich dann nach Wolf das Interesse der

1) Vgl. auch G. Allix in *Revue Musicale* V (1905), S. 26 ff.

2) Über das Leben und die Werke des Prosdocimus handelt ein sehr eingehender Aufsatz von A. Favaro im *Bull. di bibliogr. e di storia delle scienze math. e fisiche* XII, 1879, der Wolf entgangen zu sein scheint. Zu den bisher bekannten Handschriften füge ich Flor. Laur. Ashb. 206 für die Traktate C. S. III 200—228 und 258—261 hinzu.

3) Wolf überträgt durchweg in größeren Notenwerten, worüber Näheres später.

italienischen Theoretiker nur auf die verschiedene Darstellung der kleinsten Noten, semibreves, minime und semiminime, die Unterscheidung 3- und 2 zeitiger semibrevis in der *prolatio maior* durch verschiedene Formen, ebenso die Ausbildung von Formen für $1^1/_2$ und $^3/_4$ minime u. dgl. Wolf will sogar S. 303 dabei Unterschiede der Formgebung von provinzieller Bedeutung konstatieren, wobei er z. B. Philipp von Caserta wegen seiner »offenbar süditalienischen Herkunft« für unter-italienischen Brauch in Anspruch nimmt, obwohl alles, was wir von Philipp wissen, ihn in Frankreich völlig eingebürgert erscheinen läßt; derartig weitgehende Schlußfolgerungen sind abzulehnen[1]).

Überhaupt zeigt gerade dieses Kapitel deutlich, wie wenig Auskunft wir im Grunde von diesen Theoretikern über wirklich praktische Dinge erwarten dürfen, und ich möchte für die ganze Darstellung die Frage aufwerfen, ob es nicht praktischer gewesen wäre, statt von den Details der Theoretiker auszugehen und ihnen die praktischen Beispiele anzuschließen, umgekehrt erst die Denkmäler der einzelnen Epochen zu betrachten, den Theoretikern nur das zum Verständnis oder zur Bestätigung wirklich Notwendige zu entnehmen und erst dann die Theoretikerlehren darzustellen. Dann hätte bei diesen immer darauf hingewiesen werden können, was sie richtig bringen, worin sie abweichen und was wir aus ihnen nicht erfahren; und gerade letzteres ist überaus viel.

Nach meiner Erfahrung sind nämlich, wie im 13. Jahrhundert (die noch ältere Zeit hat noch keine Mensuraltheoretiker), so auch im 14. die Kunstwerke auch ohne fortwährendes Heranziehen der Theoretikerkrücken gut verständlich, leichter verständlich als die Theoretiker. Auch für die Notenschrift. Von den verschiedenartigsten Werken liegen uns verschieden aufgezeichnete Fassungen vor, deren Vergleich uns die Bedeutung der Notenschrift vielfach klarer vor Augen führt als die Theoretikerbeschreibung. In keinem der Fälle erwähnt übrigens ein Theoretiker diese Tatsache. Man sollte aber annehmen, daß sich gerade Wolf diese instruktivsten Beispiele nicht hätte entgehen lassen, um an ihnen seine Beobachtungen über die Entwicklung der Notenschrift zu machen. Wenn ich von der Erschließung der Bedeutung der plicae und der Konjunkturen (S. 50 ff.) absehe, die mehr in die alte Kunst gehören, tut es Wolf jedoch nur in 2 Einzelfällen; die anderen Fälle erwähnt er garnicht.

Der älteste auch von Wolf ausführlicher dargestellte (S. 56) ist die Motette *In nova fert*, die im Fauvel ohne minime mit Taktpunkten, in dem Fragment Paris Pic. 67 ohne letztere mit Unterscheidung von semibrevis und minima in der Form geschrieben erscheint, deren Vergleich also eine sichere Lesung auch der älteren Schreibweise verbürgt. Ein gleichzeitiges Pendant dazu liegt in Paris f. frç. 571 vor, das, wie auch Wolf S. 47 angibt, 2 Motetten aus Fauvel enthält, aber, wie Wolf zuzusetzen vergißt, in jüngerer Notation, wieder von Pic. 67 abweichend, nämlich mit Taktpunkten und reichlicher Verwendung einer eigentümlichen minima-Form.

Das einzige Beispiel, das Wolf aus dieser Handschrift, allerdings nicht nach eigener Kopie, gibt, die letzte Zeile von *Servant regem* (II, S. 13), die in der Fauvel-Handschrift keine Noten hat, stimmt in Wolf's Faksimile, das

1) Der von Anon. V zitierte Donatus ist natürlich nicht Donatus von Florenz, wie Wolf S. 303 A. 1 als wahrscheinlich hinstellt, sondern der lateinische Grammatiker des 4. Jahrhunderts.

keine minima-Formen aufweist, nicht mit dem Original überein. Diese Motette, die sich in 571 an Ludwig X. (1314—16), im Fauvel an einen jungen König Philipp richtet, bezieht Wolf für Fauvel auf Philipp IV. (1285—1314), während sie sich nur auf Philipp V., der 1316 seinem Bruder folgte, beziehen kann und zu den Nachträgen des Fauvel gehört. Da die historisch ältere Fassung in 571 die jüngere Notation zeigt, ist dies ein Beweis, daß hier, wie es auch sonst oft der Fall war, beide Notationsarten nebeneinander im Gebrauch waren und daß die festen Daten, die Wolf für einzelne Erscheinungen zu fixieren sucht, nie in ihrer Wirkung so streng aufzufassen sind, wie man aus den scharfen Epochenteilungen bei Wolf vermuten könnte.

Die Werke Machault's sind rhythmisch so ebenmäßig und in ihrer Notation so klar ausgeprägt, daß hier in den verschiedenen Handschriften nur geringe Notationsunterschiede sich zeigen. Mit Ausnahme der gelegentlichen Verwendung weißer Noten in der Papierhandschrift Par. frç. 1585 statt roter in den anderen Codices erwähnt Wolf gar keine. Im Gegenteil betrachtet er die Schreibung von Paris frç. 22546, die er allein zugrunde legt, schlechtweg als die von Machault selbst. S. 167 konstatiert er z. B. Longe-Ligaturen, die einfach aus dem Zusammenrücken der longe simplices entstanden, als für »Machault« charakteristisch, obwohl gerade darin andere Handschriften von 22546 vielfach abweichen, u. a. die sehr gute Handschrift 1584, die fast durchweg statt dessen einfache longe schreibt.

Ein reicheres Feld für Beobachtungen bietet dann aber Chantilly, und ich bedauere auch hier, daß diese Handschrift so wenig von Wolf berücksichtigt ist. Wolf gibt z. B. (II und III No. 66) die Ballade *Par les bons* von Philipp von Caserta nach der Handschrift Modena. Ihn interessieren darin besonders die schwarzen semiminime, die roten Noten, die nach dem Kanon *in proportione sexquialtera* zu singen sind, und die schwarzen oben und unten kaudierten semibreves, von denen 9 gleich 2 gewöhnlichen semibreves sind. Der Kanon in Modena gibt dabei als proportio die *sexquiquarta* an, was aber, wie Wolf übersieht, irrig ist; korrekt heißt es in Chantilly *dupla sesquiquarta*. Es hätte Erwähnung verdient, daß Codex Chantilly statt der semiminime hohle minime schreibt und statt der in Modena inkorrekten rot vollen ternaria (Wolf II, 118, Zeile 6) eine rot hohle Ligatur schreibt zur korrekten Bezeichnung des tempus imperf. innerhalb des rot voll geschriebenen tempus perf., dementsprechend auch den Kanon länger hat. Derartige Beispiele gibt es viele, die in einer so eingehenden Darstellung, wie Wolf sie gibt, wohl zu berücksichtigen gewesen wären.

Noch eingreifender sind die Umschreibungen der älteren italienischen Werke gewesen. Ich habe in meinem Aufsatz über die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (Sammelb. 4, 52 ff.) auf Grund eingehender Untersuchungen als Altersfolge der vier Florentiner und Pariser Handschriften die Folge Flor. Panc., Reina, Paris it. und Laur. 87 festgestellt. Wolf nimmt davon keine Notiz und fängt seine Beschreibung der Handschriften mit der allerdings größten, aber inhaltlich spätesten Laurenziana-Handschrift an. Er berücksichtigt dann in den Beispielen fast nur diese und Paris it. Über die ganz abweichende Notation vieler Stücke besonders von Giovanni und Jacopo in Flor. Panc. erfahren wir gar nichts.

Einmal streift zwar Wolf S. 286 die Frage, ob die jeweilig vorliegende Notationsform von den Meistern selbst oder aus einer Umschrift stammt; er beruhigt sich aber gleich damit, daß sie jedenfalls immer mit Prosdocimus

stimmt. Die verschiedenen Formen der Niederschrift in den Handschriften scheinen also von Wolf unbemerkt oder bei ihm ohne Eindruck geblieben zu sein. Das einzige Stück von Jacopo, das in der Notenschrift sogar noch zwischen Par. it. und Laur. abweicht, ist das Madrigal *Posando sopr' un' acqua*, das in allen diesen vier Handschriften vorkommt (in Handschrift London nicht) mit überaus vielen instruktiven Varianten. Codex Laur. schreibt es mit Taktpunkten, die anderen schreiben es ohne diese und mit Verdoppelung des Wertes der Noten.

Für die Untersuchung der Rhythmik der Italiener sind solche Vorkommnisse von größter Wichtigkeit; aber auch für die einfache Übertragung ist Kenntnis dieser Dinge oft von nöten. Wie hier zwei Fassungen in größeren und kleineren Noten in verschiedenen Handschriften nebeneinander stehen, so kommen auch viele Fälle vor, wo derartig verschiedene Schreibung in Tenor und Oberstimme gleichzeitig auftritt. Wolf stellt dafür S. 315 ff. einige Fälle zusammen, übersieht aber ganz, welchen Aufschluß über die Rhythmik diese alten Umschreibungen der ganzen Werke, die er überhaupt nicht erwähnt, geben. Das einzige ganz in zwei Fassungen von Wolf besprochene und mitgeteilte Werk ist Lorenzo's Koloratur-Prunkmadrigal *Ita se n'era*, das Codex Laur. wegen der Fülle der Notenformen in der diminuierten Fassung gleich hinterher ein zweites Mal in größeren Notenformen bringt (Wolf II, Nr. 49a und b). Doch handelt es sich hier mehr um eine Ausnahme-Erscheinung, während dort ganz prinzipielle Fragen im Spiele sind.

Vorstehende Bemerkungen wollen nur einige Fingerzeige geben, daß trotz der Ausführlichkeit, mit der die Notenschrift von 1300 bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts jetzt in dem vorliegenden Werk ihre Darstellung gefunden hat, bei weitem nicht alle Fragen gestreift sind, die sich bei eindringenderem Studium der Handschriften aufrollen. Man könnte vielleicht überhaupt sagen: es ist zu bedauern, daß in der Wolf'schen Darstellung immer nur einseitig die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Notenzeichen aufgeworfen und beantwortet, aber nie die Frage berührt wird, welchem Zweck diese Fülle von Zeichen diente, warum immer wieder diese neuen Versuche auftauchten, andere Zeichen einzuführen. Mit anderen Worten: welche Anforderungen an die Notenschrift die Rhythmik stellte (denn es handelt sich bei diesen Notationsfragen nur um die Rhythmik), die Rhythmik der einzelnen Kompositionsgattungen, der einzelnen Epochen, der einzelnen Meister.

Ich halte solche Gliederung der Darstellung der Notenschrift nach Kompositionsgattungen gerade für das 14. Jahrhundert für durchaus durchführbar. Gewisse einfache Grundregeln gelten allgemein; viele Spezialitäten dagegen kommen nur in gewissen Gattungen vor, was ich aber hier nicht weiter ausführen kann. Besonders schlimm steht es mit der Buntheit der Notenformen in einer Reihe von Stücken im Codex Modena von italienischen Komponisten des 15. Jahrhunderts über lateinische Texte, in denen diese Männer sich nicht genug tun können, den Rhythmus besonders im Kantus und Kontratenor verzwickt zu gestalten. Wolf behandelt diese Werke recht ausführlich (I 341 ff.) und gibt drei davon in den Beispielen (Nr. 67, 68 und 70). Meines Erachtens steht dazu ihre geringe Bedeutung in keinem Verhältnis; es sind Schullieder, z. T. -scherze, die gesuchte Schwierigkeiten bieten, aber nicht als Typus der Notation bezw. Rhythmik gelten können und Unica sind.

Die Details der Übertragungen nun, die Wolf in den praktischen Kapiteln gibt, sind als zuverlässig und instruktiv anzuerkennen. Daß bei der Fülle

von Beispielen, die Wolf anführt, mir auch eine ganze Reihe weniger gelungen scheint und einige irrtümliche mit unterliefen, ist nicht zu verwundern. Ich mache zu diesen mit lexikalischer Kürze einige Bemerkungen.

S. 168f. In Machault's *Rose lis* übersieht Wolf, daß die 1. Note S. 169 in Handschrift 1584 statt semibrevis tatsächlich minima ist, wodurch die Bemerkung Z. 9 v. u. hinfällig wird. — S. 174 ist das 1. Beispiel zu streichen, da die hier schlechte Lesart in 1584 korrekt (ohne Punkte) ist. — S. 177 stellt Wolf die sonderbare Behauptung auf, daß Punkte, die sich gelegentlich in Alterationskreuzen vorfinden, Bezug hätten auf die Größe der chromatischen Intervalle. Weil in Coussemaker's Faksimile einiger Takte der Messe von Tournai, worin 4 Kreuze vorkommen, darunter 2 ohne Punkte, ein Kreuz beim aufsteigend erreichten cis 4 Punkte (in meinem Exemplar der Messe sehe ich nur 3) und das 4. Kreuz beim absteigend erreichten cis einen Punkt aufweist, denkt Wolf an einen Unterschied der Bedeutung dieser Punkte und an die übrigens überall angefochtene Lehre des Marchettus, nach der c cis 4 Diesen, d cis 1 Diesis messen soll, und er findet dies in obiger »Feinheit der Notation« ausgedrückt. Er führt dann mehrere Handschriften an, in denen solche Punkte in den Kreuzen vorkommen, allerdings nie mehr in verschiedener Zahl für auf- und absteigendes Intervall, sondern nur in überall gleicher Zahl, 4 oder 2 oder 1. So kann sich Wolf S. 178 nicht entscheiden, ob das Kopistenfehler, andere Chroma-Mensur oder alter unverstandener Brauch ist. In Wirklichkeit ist es keins von diesen dreien, und die ganze Lehre von der Bezeichnung einer Chroma-Mensur durch Punkte in den Kreuzen, die sich bei Wolf buchstäblich nur auf einen einzigen Punkt auf einem wenig gelungenen Coussemaker'schen Faksimile in einer älteren Provinzialabhandlung stützt, als reine Phantasie zu bezeichnen. Die Punkte in den Kreuzen haben garnichts zu bedeuten und sind eine Eigentümlichkeit einiger Schreiber; bei 4 Punkten verstärken sie damit die 4 Ecken des Kreuzes, ebenso wie in den Paduaner Fragmenten, die Wolf hier heranzieht, sich in der ♭-Vorzeichnung ein Punkt befindet und die Pausenzeichen in den Spatien oft mit Punkten verstärkt sind (letzteres ist auch bei Wolf Bd. II, Nr. 62 mehrfach zu sehen).

S. 179 ist das letzte Beispiel zu streichen, da statt der letzten minima-Pause eine semibrevis-Pause zu lesen ist. — S. 184 ist das Signum congruentie, ebenso wie S. 109 u. ö. nicht zutreffend erklärt; steht es in der Mitte von Rondeaux, wie im Beispiel S. 184, bedeutet es das Ende der Wiederholung der Musik zu Vers 3 und 4, zu denen bekanntlich nur die Musik der 1. Refrainhälfte und zwar bis zu diesem Zeichen zweimal erklingt. — S. 191. Die Notierung von 2stimmigem Satz in einem System mit schwarzen und roten Noten findet sich sehr oft in Ven. it. 9, 145 in den von mir Sammelb. 4, 66 erwähnten Werken verwendet. — S. 277 konstatiert Wolf die Alterierbarkeit der Pausen in perfektem Senartakt, wenn eine semibrevis und eine Pause ihn füllen; es hätte erwähnt werden müssen, daß sehr oft in solchem Fall Handschriften wie Flor. Panc. statt der zu alterierenden Pause 2 Pausen schreiben. Dasselbe gilt für S. 281 oben, wo statt der einen Pause, wie in Laur. an der zitierten Stelle, in Reina 3 Pausen tatsächlich stehen. Hätte Wolf die in dieser Beziehung mannigfach variierenden und sich dadurch sehr gut untereinander erklärenden Handschriften in größerem Umfang herangezogen, würden seine Darlegungen oft klarer geworden sein. — S. 280 sagt er, daß Bartolino's *Per figura* als Beispiel für die senaria imperfecta dienen soll; das ganze steht aber in der Tat in der senaria perfecta. — S. 281 ist zum Beispiel aus Giovanni zu erwähnen, daß Flor. Panc. an Stelle der besprochenen 1 semibrevis deren 2 hat (h a). — S. 283 heißt es, bei Giovanni in Flor. Panc. fänden sich 3 nach unten statt seitlich kaudierte semibreves in der duodenaria, was möglicherweise verschrieben wäre; indessen ist das nicht verschrieben, sondern durchaus eine Schreibereigentümlichkeit dieser Handschrift. — S. 306 ist zu der Donato-Stelle (das 1. Textwort muß Et heißen) zu bemerken, daß Par. it. diese Figur rhythmisch abweichend schreibt und die ganze zitierte Stelle in Laur. auf Rasur steht, Wolf's Behauptung, Donato schriebe so, also zu beanstanden ist. — ib. Die aus Par. it. zitierte textlose Stelle, die aus Paolo's *Tra verdi fronti* stammt, ist bei dem zweiten Vorkommen

dieser Komposition f. 36 v ebenfalls umgeschrieben. — Auch S. 307 die 2. Paolostelle (*Amor*) steht in der Handschrift auf Rasur. — S. 308 in *O me* von Ser Feo (nicht Francesco) ist die propr. opp. der Ligatur zu streichen. — S. 310 die Ligatur-Cauda bei Paolo steht in der Handschrift ebenfalls auf Rasur. — S. 312 lies *Amor dappoi che*. — S. 313, Z. 10 lies *Donna benche*. — S. 314 ist das Gherardello-Beispiel als irrig zu streichen; der Punkt ist nicht punctus augmentationis, sondern nur divisionis und die letzte minima ist altera. — S. 315. Auch bei der Synkopenstelle aus Lorenzo wäre zu erwähnen gewesen, daß in dem zitierten Codex Par. it. dort Rasur ist und Flor. Panc. und Laur. in der Schreibung abweichen. — S. 320. Statt des Punktes hinter der semibrevis im 1. Tenor hat die Handschrift eine pausa semibrevis; der Punkt wäre auch an sich unmöglich. — S. 325. Im 1. Beispiel ist meiner Ansicht nach auch der 1. und 3. Punkt notwendig, um die Alteration der folgenden minima zu vermeiden. — S. 326, Z. 5. Die Handschrift hat als 3. Note semibrevis mit ausradierter cauda, nicht minima, wie Wolf angibt; Übertragung und Erläuterung ist falsch. — S. 343 ff ist statt *Le beaute*, das Wolf mit ! versieht, *Beaute* zu lesen. Modena schreibt *Bebeaute*, wiederholt also, wie es oft geschieht, nach dem Anfangsmelisma die erste Silbe noch einmal; Reina hat die Lesart ganz korrekt. S. 344 ist das Beispiel daraus an dieser Stelle zu streichen, da die schwarzen Noten temp. imperf. prol. maior und die roten temp. perf. prol. minor subprol. minor bedeuten, nicht umgekehrt.

Das Wesentliche der einzelnen Deduktionen Wolf's wird aber durch diese Zusätze und Verbesserungen nicht tangiert; besonders sei auch der sorgfältige Druck und die Zuverlässigkeit der Zitate anerkannt, durch die das Nachprüfen sehr erleichtert ist. Der auf diesem Gebiet weniger bewanderte Leser wird aus den Wolf'schen Ausführungen und dem Anblick der Original-Notationen freilich den Eindruck gewinnen, als sei die Übertragung dieser Werke eine überaus komplizierte und schwierige Sache. S. 150 ff gibt Wolf sogar nicht weniger als 34 Regeln als »Anleitung, die Mensur ohne besondere Taktzeichen zu erkennen«. Praktischer wird es freilich sein, ehe man sich der Prüfung eines Stücks nach diesen Regeln unterzieht, es erst einmal mit der unbefangenen Auffassung seines musikalischen Sinnes zu versuchen, also sich zu bemühen, den zugrunde liegenden Rhythmus nicht aus einzelnen Notationsspezialitäten zu erkennen, sondern aus der Melodiebildung, dem Zusammenhang des Ganzen, also den musikalischen Qualitäten des Werkes.

Ein sehr wichtiges praktisches Mittel dazu verschweigt Wolf freilich überall, nämlich die Gewohnheit der ganzen Zeit, rhythmisch zusammengehörige Noten auch zusammenhängend zu schreiben; und es ist ein schwerer Fehler von Wolf's Beispielen in der Originalnotation, daß das außer bei einigen Motetten im Anfang nirgends geschieht. Es gibt nichts Übersichtlicheres als z. B. die koloraturreichen italienischen Madrigale in der alten Schreibung und nichts unübersichtlicheres als deren Wiedergabe bei Wolf. Während man bei Wolf namentlich im Duodenarrhythmus wegen der Unübersichtlichkeit die Noten abzählen muß, ein Verfahren, das Wolf allerdings S. 284 auch direkt empfiehlt, zeigen die Handschriften durch ihre Zusammenfassung mehrerer kleinster Noten zu rhythmischen Gruppen und die dadurch evidente Gruppierung der einzelnen Taktteile meist die rhythmische Gliederung der Koloraturen schon auf den ersten Blick. Die Theoretiker sprechen allerdings nirgends davon.

II.

Ich komme nun zur Behandlung der 2. Aufgabe, die sich Wolf stellte, zur »Kunde der handschriftlichen Quellen gemessener Musik des Mittelalters«

(S. VII), d. h. von etwa 1300 an, wie einschränkend zu bemerken ist. Wolf verfolgt dabei bei Beschreibung der einzelnen Handschriften verschiedene Prinzipien. Beim *Roman de Fauvel* druckt er den alten gleichzeitigen Index mit einigen ergänzenden Zusätzen ab, der die Stücke nach Stimmenzahl und Gattungen ordnet und innerhalb jedes Abschnitts die Reihenfolge der Handschrift beibehält. Für Machault legt Wolf die Reihenfolge in Codex 22545 und 46 zugrunde, worin die Werke, abgesehen vom *Remede de fortune*, nach Gattungen, aber nicht nach Stimmenzahl geordnet sind, und beschreibt die anderen Machault-Handschriften kürzer im Anschluß an diese.

Die (ungeordnete) Reihenfolge der Werke, wie sie in den Handschriften vorliegt, behält er dann weiter für eine Anzahl Codices, meist kleinere und spätere, bei, wie S. 188 Prag Un.-Bibl. XI E 9, S. 190 und 193 München mus. 3224 und 3192, S. 192 Rom urb. 1411, S. 199 ff Bologna Un.-Bibl. 2216, von dem er ein vollständiges musikalisches Anfangsverzeichnis gibt, S. 210 Bern A 421, S. 211 einen Teil von Paris n. a. frç. 4379, S. 365 ff einige englische Handschriften nach Stainer und S. 386 die verbrannte Straßburger Handschrift; die kleineren Fragmente übergehe ich hier. Den Inhalt der sieben großen Handschriften der Zeit zwischen Machault und Dufay aber, Chantilly, Reina, Flor. Panc. 26, Par. it. 568, Lond. add. 29987, Laur. pal. 87 und Modena l. 568, gibt Wolf nach den alphabetischen Anfängen der Texte geordnet.

So dankenswert natürlich die umfangreiche Publikation dieser Inhaltsverzeichnisse an sich ist, so sehr muß ich doch bedauern, daß sich Wolf gerade für diese Art der Umordnung des Inhalts entschied. Meines Erachtens wäre es besser gewesen, entweder die alte Reihenfolge beizubehalten, da sie fast überall von großer Bedeutung ist, wie ich bereits an verschiedenen Stellen meines Aufsatzes über die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts ausführte (besonders S. 52 ff), oder was freilich größeres Eindringen in die Werke selbst voraussetzt, nach bestimmten wissenschaftlichen Prinzipien eine Neuordnung vorzunehmen, die weitaus die beste Übersicht über die erhaltenen Schöpfungen dieser Zeit und ihr Vorkommen in den einzelnen Handschriften gegeben hätte. Ein kurzes alphabetisches General-Register der Anfänge, in das auch die übrigen Handschriften aufzunehmen sind, ist freilich unentbehrlich für jeden, der diese Zeit studiert; doch dafür bieten auch die sieben alphabetischen Verzeichnisse bei Wolf keinen vollgültigen Ersatz.

Über die Reihenfolge in den alten Handschriften erwähne ich nur kurz: Chantilly enthält die Motetten gesondert. Reina zerfällt zunächst in drei große Teile, das italienische, das alte französische Korpus und den Nachtrag aus der Dufay-Zeit, drei Kunstepochen, die in Wolf's Alphabet natürlich bunt durch einander gewürfelt werden. Die italienischen Werke sind in den Handschriften entweder nach Gattungen (Flor. Panc. und Paris it. im alten Bestand) oder nach Komponisten geordnet, so wenigstens teilweise in Reina, in dem jüngeren Bestandteil von Paris it. und ganz durchgeführt im Squarcialupi-Codex, dessen Beschreibung bei Wolf fast elf Seiten einnimmt, auf denen in Wolf's Anordnung Francesco's Name ca. 150 mal erwähnt werden muß.

Wolf gibt von jedem Werk Textanfang, Stimmenzahl, den Komponisten, Seitenzahl der Handschrift, anderweitiges Vorkommen, eventuell Textdichter und Textdruck an. Die Angabe der Gattung, der das Werk angehört, fehlt dagegen meist; sie ist nur gelegentlich angegeben und dann nicht immer richtig, ebenso wie die einzelnen Stimmbezeichnungen, die Wolf verwendet,

sehr oft falsch sind. Die Haupttextstimme in der Motette, die Wolf z. B. im Index des 2. Bandes ständig Kontratenor und bei *Inviolata* Triplum nennt, heißt Motetus; Triplum heißt in der Motette die obere Textstimme und Kontratenor eine eventuell vorhandene 4. textlos begleitende Unterstimme. S. 47, Z. 17 lies Tenor statt Motetus. Umgekehrt gibt es bei Balladen und Rondeaux wieder keine Motetus-Stimme, wie Wolf I 168 irrig die Textstimme eines Rondeaus benennt. Ferner sind mehrtextige Kompositionen nicht immer Motetten, wie Wolf bei Beschreibung von Chantilly zu glauben scheint (näheres s. unten). In den Übertragungen vermißt man sehr häufig die Bezeichnung der einzelnen Unterstimmen als Tenor und Kontratenor, obwohl die guten Handschriften solche Bezeichnungen fast nie auslassen, da diese beiden Begleitstimmen auch in der Tat musikalisch verschiedenen Charakter haben. Dasselbe gilt für das Triplum, die über der Textstimme liegende Begleitstimme (vgl. Sammelb. 4, 36); leider ist von Wolf nicht unterschieden, ob ein 3stimmiger Satz sich aus Kantus, Tenor und Kontratenor oder aus Kantus, Tenor und Triplum zusammensetzt.

Ich bin in der Lage, bei fast allen Beschreibungen von Handschriften des 14. und bei einigen des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger bedeutende Ungenauigkeiten konstatieren zu müssen. Die wichtigsten sollen, soweit es mein Material erlaubt, im folgenden in möglichster Kürze berichtigt werden, um weiterer Verschleppung der Fehler vorzubeugen.

1. *Roman de Fauvel* (Paris frç. 146), S. 40 ff. Da der abgedruckte alte Index im wesentlichen korrekt ist, ist dazu wenig zu bemerken. S. 42, Z. 14 lies *mesnie*. S. 43 a. *A touz iours* steht im alten Index. Die Indexangabe f. 27 für *Falvelle* ist unrichtig, lies 29 v. Wolf's Angaben über das Vorkommen von Stücken in älteren Handschriften S. 46 sind aber höchst dürftig. Wolf nennt zwei, die auch in Montpellier, fünf, die mit der Musik, und drei, die nur mit dem Text in Flor. Laur. 29, 1 vorkommen; davon seien *Mundus a mundicia* und *Ad solitum vomitum* in Florenz Tenormelodien, in Fauvel Oberstimmen 2st. Sätze. Für das zweite ist die Bemerkung unrichtig; *Ad solitum* ist eine alte Motette zum Tenor *Reg*, die oft vorkommt (Madr. Tol. 930, Flor. f. 394′ 3st., Wolfenb. Helmst. 1099, f. 128′ 3st. und f. 155′ 2st.), deren Quelle 2st. Melisma *Reg* Flor. f. 167 Z. 11 erhalten ist; der in Fauvel unbezeichnete Tenor ist der alte Tenor *Reg*, die Oberstimme die alte Motetusstimme, am Schluß mit einem Fauvelzusatz verlängert. *Mundus* ist in Florenz 3st. Conductus, die Unterstimme 1st. auch Paris lat. 8433, f. 46 erhalten; die Lesart London Eg. 274 ist mir nicht bekannt; die alte Unterstimme ist hier in der Tat die Oberstimme, und ihr ist ein unbezeichneter Tenor untergelegt (vgl. Bd. II und III Nr. 3). Sie gehört damit zu einer nur im Fauvel vertretenen Kompositionsgattung, die ein Mittelding zwischen Konduktus und Motette bildet, ebenso wie *Quare fremuerunt* (Wolf II und III Nr. 4), das auch in Flor. 3st. Konduktus ist, hier aber ohne musikalische Beziehungen zu Florenz neu komponiert erscheint. Dagegen ist *Veritas arpie* mit Tenor *Johanne* eine alte Motette *Cecitas arpie* (Wolfenb. 1099, f. 191′), das erste Wort ist im Fauvel offenbar verderbt. Ferner sind in Florenz weit mehr hier aufgenommene Werke enthalten: *O varium fortune* = Flor. f. 351′, *Clavus pungens* 358, *In precio* 227, *Christus assistens* 435′, *Quo me vertam* 426′, *Omni pene* 353, *Nulli beneficium* 334, *Rex et sacerdos* 435′, *Vehemens indignatio* 433, *Et exaltavi* 395, *Veritas equitas* 440′; das berühmte *Inter membra* von Greve steht mit der Musik auch Egerton und

Par. l. 15139. Das anderweitige Vorkommen in anderen Handschriften Wolfenb. Helmst. 628 und 1099, Madr., (Oxf. Add. A. 44 und Rawl. C 510) u. a. übergehe ich hier. Von alten Texten, die im Fauvel mit neuer Musik erscheinen, erwähne ich zu den von Wolf genannten noch *Quomodo cantabimus* (Text in Flor. f. 425′ und fragm. in Wolfenb. 628 f. 185) und *Celi domina* (Text auch Bamb. Ed. IV 6 f. 3). — Was die beiden Montpellier-Motetten angeht, so kommt *O nacio nephandi* auch Bamberg f. 49′ vor. Die Musik von *In mari miserie* hat eine sehr wechselreiche Geschichte; der unbezeichnete Tenor ist *Manere*, die Textstimme die Oberstimme des 3st. Melismas St. Victor Nr. 2 (Paris lat. 15139, f. 288) und der daraus entstandenen 3st. französischen Motette *De la ville* und *A la ville*, die Wolfenb. f. 212, Roi (Paris frç. 844) f. 207 und Noailles (ib. 12615) f. 186′ vorkommt, welch letztere in Montpellier fasc. IV in eine 3st. lateinische Motette umgedichtet ist, wie solche Wechselbeziehungen zwischen lateinischen und französischen Motetten in der älteren Motettenzeit überaus häufig sind.

Die neuere Literatur über den *Roman de Fauvel* scheint Wolf unbekannt, so der wichtige Aufsatz von G. Paris in der *Hist. litt.* 32, 108 ff (1898), nach dem die z. T. veralteten Angaben von Wolf zu verbessern sind, und die Textausgabe von Pey, Jahrb. für rom. und engl. Litt. 7, 316 ff. An Texthandschriften zählt G. Paris zwölf statt der sechs bei Wolf S. 45 auf; ferner vgl. Gröber Grundriss II, 1, 902 und über den sonstigen auch von Wolf erwähnten Inhalt der Handschrift f. frç. 146 Gröber II, 1, 764 und 831. Auch die moderne Literatur über Philipp von Vitry scheint Wolf unbekannt geblieben zu sein, cf. Gröber 831 und 745 und besonders A. Piaget, Romania 27, 55 ff; die Angaben Wolf's S. 63 und 64 Anm. 1 sind nur z. T. zutreffend.

S. 44 wäre in dem Register der Lieder Lescurel's zu erwähnen, daß die Mittelstimme des einzigen 3st. an erster Stelle stehenden Rondeaus *A vous douce* als 1st. Rondeau an dritter Stelle noch einmal wiederkehrt.

2. Guillaume de Machault S. 153 ff. Zur Literatur weiter zu erwähnen ist Gröber 1042 und die Ausgabe des *Voir dit* von P. Paris 1875. S. 156 zählt Wolf sechs Musik- und vier weitere Texthandschriften auf; zu letzteren ist Paris Bibl. de l'Arsenal 5203 und die für die Musikgeschichte wichtige Handschrift Paris n. a. frç. 6221 zu erwähnen; zu ersteren kommt Bern 218 von 1371 hinzu, die im *Remede de fortune* Musik zu den beiden Balladen enthält.[1]) Wolf beschreibt zuerst die La Vallière-Handschrift 22545 und 46 ausführlich, auch den nichtmusikalischen Inhalt. Er erwähnt dabei einige für die Instrumentalmusik wichtige Verse aus dem *Dit de la harpe* und *Remede de fortune*, neben denen aber noch manche andere Stellen dafür anzuführen sind. Bei den sieben musikalischen Einlagen im *Remede de fortune* ist nur bei der dritten die Gattung angegeben (Chanson royal); bei den anderen ist zu ergänzen: lay, complainte, zwei Balladen von verschiedenem musikalischen Bau, Virelai und Rondeau. Die Complainte ist 1st., nicht 2st.; was Wolf für die zweite Stimme hält, ist nur der zweite Teil der ersten Strophe. Wolf zählt dann die lays auf, wenigstens soweit sie Musik haben; danach die Motetten: der Zusatz Rondel zu Nr. 20 bezieht sich natürlich nur auf

1) Die Berner Handschrift konnte ich dank der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Höpffner, der sie auf der Straßburger Bibliothek bearbeitete, ebendort benutzen; auch an dieser Stelle danke ich ihm dafür bestens.

den Tenor, nicht etwa auf die Oberstimme oder das Ganze. Bei der Messe sind die mittleren Teile des Gloria und Credo als besondere Stücke zu streichen. Bei den Balladen fehlt die Unterscheidung, ob die 3st. als dritte Stimme Triplum oder Kontratenor haben; ferner die Angabe, daß die je drei 1st. Nr. 9—11 und 32—34 zusammengehören; letztere bilden eine 3st. Tripelballade mit gleichem Refrain; in 9—11 wiederholt sich die gleiche Musik zu drei analog gebauten refraingleichen Balladen; Nr. 37 und 38 sind nicht je 2st., sondern bilden eine 4st. Doppelballade *Ne quier* und *Quant Theseus*; ganz irrig heißt es daher für 1584, daß dort *Ne quier* 3st. und *Quant* 1st. wäre! Den Schluß bilden die Rondeaux, Virelais, unter denen sich aber auch zwei von Wolf nicht als solche bezeichnete Balladen Nr. 13 und 14 und mehrere von Wolf nicht erwähnte unkomponierte befinden, und der 3st. Hoquetus *David*. Die übrigen Handschriften beschreibt dann Wolf kürzer und z. T. nur flüchtig. Zunächst f. frç. 1584; ich gebe nur die Berichtigungen: statt 29 lies 23; die Folge ist hier 41, 39, 42, 23. Rondeau 8 enthält die Handschrift zweimal, aber nicht 3st., wie Wolf ausdrücklich angibt, sondern einmal 4st., einmal 2st.; auch Nr. 9 ist 4-, nicht 3st. Virelai 30 bis 32, die Wolf vermißt, sind vorhanden, die Reihenfolge ist 28, 30, 29, 31, 32. — f. frç. 1585 enthält nach den Motetten auch die Messe; die von Wolf angezeigte Lücke am Schluß erklärt sich aus dem Fehlen eines Doppelblattes der letzten Lage, das den jetzigen Seiten 329 und 331 folgte; das erste Blatt enthielt die Fortsetzung der mehrstimmigen Virelais, das zweite die Fortsetzung des Hoquetus; nicht der ganze erste lay fehlt, sondern nur sein Anfang. — f. frç. 1586. Freien Triplumraum konstatierte ich bei 3., 5., 7., 14. und 15., bei 13. freien Raum für den Kontratenor. Die Angaben über den Schluß der lays sind falsch; die Handschrift enthält den lay mortel ganz, dann die 3st. Ballade 21, den lay *Qui bien* und den lay *de l'ymage*. Die dann erwähnten drei 1st. Texte sind Phantasie; es sind nur die Anfänge der zweiten Strophen der vorhergehenden Balladen, die, um Platz zu sparen, bereits dem textlosen Tenor untergelegt sind. In Ballade 24 fehlt auch das Triplum; Virelai 26 ist 1st. — Den Inhalt f. frç. 9221 gibt Wolf nur in großen Zügen an. Die angeblich neue Motette ist mit der vermißten Nr. 20 identisch; sie eröffnet hier die Reihe der Motetten, weil sie die kürzeste ist und auf der ersten Rektoseite Platz hat, während die anderen meist Raum auf Verso- und Rektoseite beanspruchen. Da sie aber in dieser sehr großen Handschrift diesen Raum wiederum nicht ganz füllen, ist das Freibleibende mit den kurzen Rondeaux ausgefüllt; daher hier die Vermischung von Motetten und Rondeaux. — Im Nachweis Machault-scher Kompositionen in anderen Handschriften vermisse ich Motette 8 in Cambrai, *De fortune* in Chantilly und *Se vous n'estes* in Florenz und Modena. *Amour me fait* in Reina und Modena ist dagegen zu streichen, da es anderen Text und Musik hat. — Unter den früheren Herausgebern Machault'scher Musik ist der Name von Bottée de Toulmon nicht zu vergessen; auch die Ausgabe des *Voir dit* enthält eine Probe Machault'scher Musik in Faksimile und freilich ganz verfehlter Übertragung.

3. Codex Chantilly 1047. S. 328 ff. Soweit Wolf sich auf die zitierte eingehende Beschreibung von Delisle stützen kann, sind die Angaben im wesentlichen richtig; das von Wolf zugesetzte ist dagegen so verwirrt, daß die doppeltextigen Stücke hier sämtlich neuaufgeführt werden müssen.

f. 13'. Anonym, 3st. Doppel-Virelai *Un orible* und *Adieu.*
f. 17'. Vaillant, 3st. Tripel-Rondeau *Tres doulx, Ma madame* (sic) und *Cent mille.*
f. 19. Grimace, 3st. Doppel-Ballade *Se Zephirus* und *Se Jupiter* (= Par. it. f. 43).
f. 25'. Guido, 3st. Doppel-Rondeau *Robin muse* und *Je ne say.*
f. 26'. Vaillant, 3st. Doppel-Rondeau *Dame doucement* und *Doulx amis* von 1369.
f. 44'. J. Senleches, 3st. Doppel-Ballade *Je m'emerveil* und *J'ay pluseurs fois.*
f. 52. Andrieu, 4st. Doppel-Ballade *Armes amours* und *O flour* auf Machault's Tod, Text von Eustache Deschamps (Oeuvres I 243).
f. 54. Machault, 4st. Doppel-Ballade *Quant Theseus* und *Ne quier* aus dem *Voir dit,* auch in den Machault-Handschriften usw. erhalten.
f. 54'. Borlet, 4st. Virelai *He tres doulx* mit Tenor *Roussignoulet* (vielleicht in Straßburg verloren, der Tenor auch Reina f. 53).
f. 55. Pykyni, 4st. Virelai mit 2 Textstimmen *Plaisanche, or tost aeux* (= Reina f. 62').
f. 55'. Grimace, 4st. Virelai mit 2 Textstimmen *Alarme* und gelegentlichem *Alarme* und *Tru tru* in den Begleitstimmen (= Reina f. 69 3st.)
f. 56'. G. Reyneau, 3st. Rondeau mit 3 Textstimmen *Va ten mon cuer.*
f. 60'—72'. 13 Motetten (T. bedeutet Tenor).

1. f. 60' 61. 4st. *Apta caro* und *Flos virginum.* T. *Alma redemptoris* (= Modena 17' 18; lobend erwähnt von Phil. von Caserta C. S. III 118).
2. f. 61' 62. 4st. *Yda Capillorum* und *Porcio nature.* T. *Ante thorum trinitatis.* wahrscheinlich von Eg. de Pusiex, da jedenfalls mit dessen Motette Straßburg f. 75 identisch (irriger Anfang im Index dort *Do* statt *Yda*); zitiert vom An. V. C. S. III 391 und 397).
3. f. 62' 63. 4st. *Degentis vita* und *Cum vix ardidici.* T. *Vera pudicicia.*
4. f. 63' 64. 4st. *Pictagore per* und *O terra sancta.* T. *Rosa vernans caritatis.*
5. f. 64' 65. 4st. *Alpha vibrans* und *Cetus venit.* T. *Amicum querit* mit Kanon.
6. f. 65' 66. 4st. *Rex Karole* und *Leticie pacis.* Solus. Tenor. (Auf Karl V. 1364—80; erwähnt An. V C. S. III 396 ff und tadelnd von Phil. v. Cas. ib. 118), wahrscheinlich von Phil. Royllart, da jedenfalls identisch mit Straßburg f. 7'.
7. f. 66' 67. 4st. *L'ardure qu'endure* und *Tres dous espoir.* T. *Ego rogari* usw.
8. f. 67' 68. 4st. *Alma polis* und *Axe poli.* T. unbezeichnet mit Kanon.
9. f. 68' 69. 4st. *Inter densas* und *Imbribus.* T. Solus und zugesetzt: *Admirabile* usw., der laut Kanon *occies dicitur,* in 8 mal verschiedener Rhythmisierung der Melodie, eines der instruktivsten Notationsbeispiele der ganzen Zeit, das sich Wolf leider entgehen ließ.
10. f. 69' 70. 3st. *Multipliciter* und *Favore habundare.* T. *Letificat.*
11. f. 70' 71. 3st. *Sub Arturo* und *Fons citharizantium.* T. unbezeichnet (= Bol. 37, 225', wo T. *In omnem* usw. und *Alanus* als Komponist genannt ist). Den T. fand ich zitiert in der Theoretiker-Handschrift Flor. Laur. Red. 71, f. 24. Textdruck Coussemaker, *les harm.* S. 12 und Delisle, *Bibl. de l'Ecole des Chartes* (sic) 62, 716 ff.
12. f. 71' 72. 3st. *Tant a suptile* und *Bien pert.* T. *Cuius pulcritudinem* usw.
13. f. 72'. 3st. *D'ardant desir* und *Se fus d'amer.* T. *Nigra est, set formosa,* in dem alle Noten rot und Pausen schwarz geschrieben sind.

Sonstige zu verbessernde Angaben: In *En la saison* ist der Tenor als von J. Cunelier bezeichnet; *Cis oliviers* und *Et pour ce* sind nur Textfortsetzungen, die aus Raummangel unter den textlosen Unterstimmen stehen, und zu streichen; ebenso in Bd. II und III in Nr. 65 die irrig dem Tenor und Kontratenor untergelegten Texte. — *En attendant esperance* ist 3st. — Statt *En attendant d'amer* liest Modena *d' avoir.* — *Espoir* ist nach der Handschrift von Phil. von Caserta. — *La harpe* ist 2st. — In *Laus detur*

ist das Triplum von *Fabri.* — *Prophilias*: das? bei *Suxay* ist zu streichen. — *Se. vos me* ist anonym. — Beide *Tres gentil* sind 3st. und identisch. — *Belle bonne* und *Tout par* von B. Cordier stammen aus späterer Zeit[1]). — Die als wahrscheinlich oder möglicherweise identisch mit anderweitig vorkommenden Kompositionen bezeichneten sind dies in der Tat außer *Passerose*, das nicht mit der nur textlich ebenso anfangenden Kompositionen in Paris it. und Reina, und *Puisque*, das nicht mit M. de Perusio's *Puisque* usw. identisch ist. Anm. 13, S. 332 bezieht sich auf *Medee*, das übrigens noch in Codex Oxford vorkommt. Die Aufzählung der Parallelen ist keineswegs vollständig; ihre Ergänzung würde aber hier zu weit führen. Ich erwähne nur, daß das 3st. Virelai von Vaillant: *Par maintes foys* sich 2st. ohne Kontratenor in Wolkenstein's Werken findet, im Tenor mit dem alten bei Wolkenstein verderbten Anfang bezeichnet, im Kantus mit deutschem Text: *Der may mit lieber zal* (abgedruckt Ausgabe Koller Nr. 87 und Wolf Bd. II und III Nr. 76; da die Wolkenstein'sche Überlieferung bekanntlich sehr schlecht ist, ist zur Herstellung des Textes die gute Fassung in Chantilly zu benutzen; viele von Wolf's Emendationsvorschlägen erweisen sich dabei als verfehlt[2]).

4) bis 8) die italienischen Handschriften, für die ich aus äußeren Gründen hier die an sich nicht gute Folge bei Wolf beibehalte.

4. Laur. pal. 87. S. 233 ff. Das Register ist hier sorgfältig gemacht; ich vermisse nur die 2st. Ballade von Bartolino: *Per subito comando* f. 103'; dagegen ist *Amor vol* zu streichen, da es nur 2. Teil von *Non per chi* ist. Lies 3st. statt 2st. bei *Cacciando per*[3]), *Cosi pensoso* (3st. mit 2st. Ritornell), *Dal traditor*, *Dapoi che 'l sole*, *Faccia chi dee*, Niccolo's *La fiera testa* und dem zweiten kanonischen *Uselletto*. Für die Nachweise der Textdichter und Textdrucke benutzt Wolf Trucchi *Poesie II*, Cappelli *Poesie* 1868, das *Paradiso degli Alberti* und drei Schriften von Carducci; damit ist die Literatur aber nicht erschöpft, abgesehen davon, daß Wolf die in den zitierten Werken gedruckten Texte bei weitem nicht vollständig angibt. Alle Ergänzungen, die mir bekannt sind, hier aufzuführen, würde zu weitläufig sein; ich beschränke mich auf folgendes: Von Dichternamen fehlen Petrarca für *Non al suo amante*, Boccaccio für *Non so quale*, Sacchetti für *Altri n'ara*, Soldanieri für *L'aquila bella*, Niccolo für sein *Tal mi fa guerra*, Malatesta für *El gran disio* und *I fu gia bianc'*, Cino Rinuccini für *Cogli occhi* und der Bolognese Matteo Griffoni für *Chi tempo a*; Cavalcanti für *O cieco mondo* ist dagegen nach den zitierten Ausführungen Carducci's wahrscheinlich zu streichen. Was die Angabe der Textdrucke angeht, so vermisse ich außer den eben zitierten aus Cappelli *Poesie* 1868 weitere 17, ferner *De sospirar* (Trucchi II 50, Card. cant. 132), *Donna l'animo* (Card. ib. 119), *Di novo* und *Quel sole che nutrica* (Card. opp. 8, 380). In allerdings

1) *Tout par* ist in dem eben erschienenen Werk von P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, 1905, pl. XXII phototypiert; die Übertragung ebendort S. 21 f. ist bis auf die verfehlte Textunterlage und Takt 23—26 korrekt.

2) Wie diese Musik also nicht von Wolkenstein stammt, so gehört ihm auch das 3st. *Ave mater o Maria*, Ausgabe Koller Nr. 116 nicht an, da ich es in der Handschrift Venedig it. 9, 145 f. 28' mit älterem (besserem) Kontratenor als offenbar italienische Komposition nachweisen kann; auch hier stammt nur die deutsche Übersetzung *Ave mueter küniginne* und höchstens der neue Kontratenor von ihm.

3) Leider ist bei dem Mangel an Numerierung der Anfänge das Zitieren derselben etwas umständlich.

schwerer zugänglichen Nozze-Publikationen finden sich bei Cappelli 1871 21 Texte, von denen zwei Carducci wieder abdruckt, Ferrato 1872 drei Texte, Donati 1887, T. Ricci 1887 sechs Texte und Filippini 1893 acht Texte, davon fünf neu; ferner hätte Frati, den Wolf bei Padua nennt, auch hier erwähnt werden sollen. Von Sacchetti-Ausgaben sind wenigstens die Ausgabe der Novellen von Umberti 1724 und die *Rime* 1853 zu nennen; die von Wolf oft zitierte Sacchetti-Handschrift Flor. Naz. Pal. 205 ist nur moderne Kopie des 18. Jahrhunderts von Ashb. 574 und daher zu streichen. Zum Schluß einige verbesserte Lesarten: S. 234 *Aquil' altera*, 235 *Chiamo non m'è risposto*, 236 *De volgi*, *Donna s'amor m'invita*, 237 *El no me zova ne*, *Fugit' è già nibacco*, *Gia furon le dolcezze*, 239 *L'invido per lo ben che*, *Movit'a*, 241 *Or è tal*, 243 *Si forte vola la*, *Tanto di mio cor doglio*, *Tutta soletta si gia*.

5) Flor. Naz. Panc. 26, S. 244 ff. Hier sind die Fehler bereits wieder zahlreicher[1]. Wolf übersieht die gute ausführliche Beschreibung von Bartoli im Katalog der *Codici Panciatichiani* (*Indici e Cataloghi* VII, 1, 44—54). Die andere Bezeichnung der Handschrift ist 14 III 27; der alte Index fehlt nur von A bis E. Bei den Nachträgen sind deutlich vier Stadien zu unterscheiden, worüber aber Details zu geben hier zu weit führte. Wolf bezeichnet eine Reihe der nachgetragenen Stücke mit einem Stern, aber bei weitem nicht alle; der Stern fehlt u. a. bei mehreren französischen und *O lieta stella*. — Der textlose 4st. Satz ist *Pluseurs gens* von Solage (in Chant. mit Text). — Autornamen des Kodex fehlen: Ser Feo zu *Gia molte* und Jo. Cesar zum spät nachgetragenen *Bonte*; sie sind dagegen zu streichen für *De sotto*, *Jo son* und *Segughi* und einzuklammern, da sie in dieser Handschrift fehlen, für alle Stücke von Machault, *Donna l'animo*, *Or è tal* und *Tutta soletta*. Der späte Nachtrag *Invidia* ist von Dufay (bezeichnet in Oxford). — Von Werken fehlen bei Wolf von Giovanni 2st. *Agnel* f. 48' und *Appress' un* f. 50', von Jacopo 2st. *Lo lume* f. 67', von Ghirardello 2st. *Con levrieri* f. 84', von Francesco 3st. *Contemplar* f. 82 und *Partesi* f. 28, die alle auch in Laur. stehen, und ein nachgetragenes 3st. textloses Stück von Marco f. 16, von dem auch das mit ·*do*· bezeichnete *O lieta stella* zu sein scheint. Bei *Tosto* fehlt die Angabe, daß es auch in Laur. steht; dementsprechend ändern sich die Zahlen S. 250. — Die Angaben der Stimmenzahl sind leider oft falsch, besonders bei Werken, die hier eine von Laur. abweichende Stimmenzahl haben. Lies 2st. statt 3st.: *De non fugir*, *Donna 'l tuo* und *Per un verde*; 3st. statt 2st. *A lle' s'andra*, *Cosi pensoso*, *Gentil aspetto*, *In verde prato*, *Le firmament*, *Per sparverare*, Jacopo's *Si come* und das zweite *Uselletto*; 3st. statt 4st. *Longtemps*. *O lieta* und *Simple* bei Wolf unbezeichnet sind 3st. — Eine Anzahl Lesarten ist nach Bartoli zu verbessern; ich erwähne nur *Sia maladetta*. — In der Übersicht S. 250 fehlt der Unterschied zwischen Trecentowerken und Nachträgen, die ja bis Dufay reichen; Piero ist daher von dem späten Ant. de Civitate zu trennen und als neuer Italiener der späte Marco[2]) zuzufügen.

1) Herr Dr. Wolf teilt mir mit, daß er über diese Handschrift einen Nachtrag zu veröffentlichen beabsichtigt; ich glaube trotzdem die folgenden Zusätze und Berichtigungen nicht unterdrücken zu brauchen.

2) Ich erwähne nebenbei, daß dieser Quattrocento-Komponist bisher unbekannt ist. In Florentiner Handschriften des 15. Jahrhunderts begegnet ein Marcio Florentino (Naz. Magl. 19, 117, f. 17') mit einer Komposition *Donne per electione*, die anonym

6. Paris it. 568. S. 250 ff. Als Gesamtzahl der Kompositionen gibt Wolf S. 251 208 und S. 258 213 an; in Wirklichkeit sind es 199; entsprechend irrtümlich sind die anderen Zahlen. Die Angaben über die Folge der Entstehung des Kodex und die Schreiberhände sind dürftig. Wolf erwähnt nicht einmal, daß eine alte Umpaginierung vorgenommen wurde, um eine Anzahl von Werken Paolo's einzuschieben (vgl. meine Beschreibung der Handschrift, Sammelb. 4, 55). — Viele sonst bezeichneten Stücke sind in dieser Handschrift anonym, was bei Wolf aber nicht immer ersichtlich ist; außer den vier von Francesco, bei denen es Wolf bemerkt, ist das der Fall bei zwölf weiteren Werken Francesco's, bei *Imperiale* von Bartolino und *Dio mi guardi* von Niccolo. Umgekehrt ist Jacopo für *Posando* im Kodex angegeben und Giovanni für *Io son* und Gherardello für *Benedicamus* zu streichen; letzteres ist im Kodex anonym, im alten Index mit Paolo bezeichnet. — Irrig ist *Astio* als identisch mit Andrea's *Astio* und *Passerose de biaute* mit Trebor's *Passerose* in Chantilly angegeben, was in beiden Fällen nicht zutrifft; Trebor's Name ist für diese Handschrift überhaupt zu streichen. — *Oyme el core* ist hier anonym und identisch mit dem Werk Francesco's in Laur.; dagegen ist *O me al cor dolente* mit Ser Feo bezeichnet und die Angabe Francesco bei Wolf irrig, ebenso die vermutete Identität beider, für die nichts spricht. Ser Feo ist in die Komponistenliste S. 251 aufzunehmen. Gian Toscano kann aus stilistischen Gründen nicht wohl mit Giovanni identisch sein. — Von Werken sind bei Wolf *Appress' un* und *Per sparverare* zu streichen, da sie in der Handschrift nicht vorkommen. Es fehlt keines; dagegen sind, da die Anfänge im Kodex und im alten Index nicht immer orthographisch übereinstimmen, doppelt aufgenommen *Esperance* = *Speranza* und *Umbles regart* = *Un bel regart* und dreifach *Augeletto* = *Oselletto* = *Uselletto*, zweimal richtig 3st., einmal 2st. bezeichnet. — *Agnel*, *Contemplar* und *Tosto* kommen alle drei auch in Laur. und Panc. vor. *Loyaute* und *Sans yoie* sind mit den Stücken in Chantilly identisch, was Wolf zweifelhaft läßt; ebenso ist *Se Zephirus* in Chantilly genau übereinstimmend 3st. mit zwei Texten, nicht 2st. — Betr. Stimmangaben lies 3st. statt 2st. *Benedicamus*, *Chere dame*, *De belle donne* und *Faccia*; 2st. statt 3st. *Amor c'al*, *El gran* und *La douce zere*. — Betr. Seitenzahlen lies *Non al* 4', *Altro* 118' und *Ama* 61 (hier bezieht sich die von Wolf nach dem Index angegebene Zahl 51 auf die alte Paginierung vor dem Einschub der Paolo-Lagen). — Betr. Lesarten erwähne ich: lies *Un* statt *Va pellegrin*; betr. der Texte, daß *Una fera* mit Frescobaldi's Madrigal nicht identisch ist, wenn auch Anfang und Ritornell gleich sind. — Besser zu streichen, jedenfalls nicht als besondere Kompositionen anzusehen und mitzuzählen sind *Or tost*, der 2. Teil von *Or sus*, und die Meßabschnitte *Gloria*, *Qui sedes*, *Qui tollis*, *Qui propter* und *Et in spiritum*. — Die zwei textlosen Stücke sind Paolo's *Tra verdi* (2st.) und *Passerose flour* (3st.).

7. Die Paduaner Fragmente S. 258 ff. Die Beschreibung ist ganz unzureichend. Eine Reihe von Seitenzahlen ist lesbar; mehreres wurde auf meine Veranlassung bei meinem Aufenthalt in Padua (November 1899) durch Herauslösen mehrerer Blätter wieder lesbar gemacht, wofür ich der Biblio-

Naz. Magl. 19, 141, f. 162 wiederkehrt, und ein Marcetus (Naz. Panc. 27, f. 3', 4st. *Ave Maria*). Eine Durcharbeitung des sehr ausgebreiteten Quellenmaterials des 15. Jahrhunderts fehlt aber bekanntlich noch gänzlich.

thekverwaltung auch an dieser Stelle besonderen Dank sage. 1475 enthält sechs Blätter des Quinio f. 41—50 mit 16 z. T. ganzen, z. T. fragmentarischen Werken, deren Aufzählung hier zu weit führte; f. 50′ enthält die 3st. Motette Jacopo's *Lux purpurata* und *Diligite*, darunter den von Wolf übersehenen Schluß des Kontratenor des 3st. *Sanctus* von Gratiosus, dessen Hauptteil f. 51 in dem Fragment in 684 erhalten ist[1]). 684 enthält nur je ein Blatt. Das *Et* von Gratiosus ist 3st. *Qui pandis* ist ein Teil eines tropischen Glorias. *Gratiosus* ist mit *Magnanissimus* zusammen eine 3st. Motette, die auch in Modena wiederkehrt. Der Text *Se questa dea* ist von von M. Griffoni. Statt *Et* von S. Omer und *Sanctus* von Engardus lies umgekehrt. Die liturgischen Fragmente sind erheblich umfangreicher, als man nach Wolf's Angaben vermuten könnte. — Das Fragment in 1115 stammt aus einer anderen verlorenen Handschrift; bei Wolf fehlt der Kontratenor *Aysi* und Johannes als Autor für *Aler.* — Über ein bisher unbekanntes Fragment einer dritten großen verlorenen Paduaner Handschrift s. unten.

8. Codex Reina. Paris n. acq. frç. 6771, S. 260 ff. Wolf gibt hier den Anteil der einzelnen Schreiberhände genauer an; ich untersuchte diese Frage ebenfalls an der Handschrift und kam zu folgenden Resultaten: Im älteren Teil sind vier Hände zu unterscheiden, I. f. 1—40′, II. 43—52′ außer 46′, 47, III. 46′, 47, 53—62′ und die Nachträge 12′, 13, 65′, 66, Text 70, 72′, 73, 77′, 78, IV. 63—84′; 85 und 85′ wage ich nicht zu entscheiden; f. 89 —119 gehört erst der Dufay-Epoche an. Daß durch die alphabetische Umordnung eine Übersicht über den Inhalt gerade dieser Handschrift besonders erschwert ist, ist schon erwähnt. — Der Text der Handschrift ist oft so verderbt, daß die Anfänge nur unter Vorbehalt gegeben werden können; oft fehlen die Initialen in der Handschrift ganz. Ich lese abweichend von Wolf: *E dieus* (Wolf: O), *Fenir mia vita* (Tenir), *Je voy mon cuer* (Se), *Lo lume* (O), *Martucius* (O Martucius); *O anzoliti* scheint mir sehr zweifelhaft; lies ferner *Amor a lo to*, *Chi ama nela lengua* und *Navré*. Es fehlt bei Wolf 3st. *Dame qui fust* f. 56′. — Der Vergleich mit anderen Handschriften ist nur als oberflächlich zu bezeichnen, kann aber hier nicht komplettiert werden. Ich erwähne nur: Trebor und Gacian sind aus der Autorenliste zu streichen, da *Passerose* (identisch in Par. it.) und *Va t'en* nicht die Werke dieser Meister sind, ebenso ist *Amour me fait* (identisch in Modena) nicht von Machault. An Autornamen fehlt Jacopo für *Lo lume* und *Tanto* und Bartolino für *Miracolosa* und *Per subito*; Jacobelus S. 264 ist fett zu drucken und Johannes für *I son* zu streichen. Daß *Mais qu'el* auch in der Villinger Handschrift stand, ist schon erwähnt. — Von den mehrtextigen Stücken sind die einzelnen Texte bald aufgeführt, bald nicht. *Amis de* ist Tenor, *Certainement* Triplum der 3st. Tripel-Ballade *Dame vailans*; *Ne quier* und *Quant* ist, wie schon bei Machault erwähnt, dessen 4st. Doppel-Ballade. *Restoes* ist 3st. Doppel-Virelai mit Tenor. — Lies 3st. statt 2st. *Contre*, *Il vient* und das zweite *Oselletto*; 2st. statt 3st. der textlose Satz f. 85′; 3st. statt 1st. *En wij* (wn?) *flijc* (*Mach* und 264 A. 4 sind zu streichen, da beides anscheinend nur Textfortsetzungen sind); 4st. statt 3st. *Plasanche*.

9. Codex Modena lat. 568. S. 335 ff. Doppelt statt einfach aufgeführt

1) Bei der Wiedergabe des *Sanctus* in Band II und III Nr. 62 fehlt also der Schluß des Kontratenor, obwohl er in Padua erhalten ist.

sind Zacharias' *Credo* und *Patrem*, *Dame gentil* und *Dame sentit* (lies *Dame zentil*) und *El nom zovane* und *Non mi giova* (lies *El no me zova ne*). — Nur zweiter Teil und nicht besondere Komposition ist *Credea*, zweiter Teil von *El no*, und *Dame marvi*, wofür Wolf irrig *Dame de merci* liest, zweiter Teil von *Se vous n'estes*. — Es fehlen 3st. *A qui fortune est* f. 20′ anonym, mit dem *A qui fortune ne ce* von M. de Perusio konfundiert ist, *Dame d'onour en qui* 3st. f. 41′ von Ant. von Caserta, *En atendant d'avoir* 2st. f. 41 (identisch in Chant. von Galiot), *Et in terra* 3- bzw. 4st. f. 4′ anonym, *Et in terra* von M. de Perusio 3st f. 50′, *La grant beaute* 2st. f. 37 und *Tu me solevi* 1st. f. 45′, beide anonym. — Bei mehrtextigen Kompositionen fehlen folgende zweite Texte: *Ay cenci* zu *Cacciando*, *Conlaudanda* zu *Laurea*, *Equum* zu *Furnis*, *Flos* zu *Apta*, *Magnanimus* zu *Gratiosus* und *Par vous* zu *Soyez*. — Ebenso sind die Motettentenores als solche nicht erkannt: *Agnus* ist kein 3st. Kanon, sondern nur Tenor des 3st. *Ave sancta*, *Alma* nicht 2st., sondern Tenor der 4st. Motette *Apta* und *Flos* (identisch in Chantilly) und *Proba* Tenor des nach Auswahl 3- oder 4st. *Laurea*. — Die Autorenbezeichnung ist zu streichen für *Amour me fait*, das, wie schon mehrfach erwähnt, nicht von Machault ist, für *Et* f. 3′, *Gratiosus*, *Hors sui* und *Laurea*, die im Kodex anonym sind. *Plus onques* ist hier richtig als anonym angegeben, aber Band II und III Nr. 69 irrig M. de Perusio zugeteilt. *Puer* ist mit *Idem* bezeichnet, leider fehlt aber jetzt die Autorbezeichnung des vorangehenden Stücks. 336, A. 3 ist zu streichen, da auch Laur. für *Cacciando* Zacharias als Autor nennt. — *El no*, das zweimal als 3st. Werk von Bartolino angegeben ist, ist in Modena nicht 3st., sondern nur ein moderner Kontratenor zum Ersatz des alten, der aber durchaus nicht von Bartolino selbst zu sein braucht. — Betr. Stimmzahl ist außerdem zu berichtigen: *En atendant esperance* ist 3st., ebenso *Ore Pandulfum*, aber mit zwei Kontratenores zur Auswahl; *Puisque ie sui* und *Se pour* sind je 3st., nicht 2- und 4st.; *Se vous* f. 6′ ist nur ein neuer Kontratenor, ähnlich *El no*. *Soyez* bildet mit *Par vous* ein 2st. Doppel-Rondeau. — *Et* f. 3′ ist tropisch (*Unigenite*); *Et* f. 10′ ist in der Handschrift als *Fuga* bezeichnet (Kanon der Oberstimmen). — Das Vorkommen der Werke in anderen Handschriften ist auch hier nur unvollständig angegeben. Auch Chantilly hätte, wie die anderen großen Handschriften, links bezeichnet werden müssen, und zwar für *Apta*, *De ma*, *De petit*, alle drei *En atendant*, *En remirant*, *Fuions*, *Je ne*, *Inclite*, *Par les* und *Sans vous*. In Reina stehen außer den bei Wolf angegebenen *Beaute*, dessen Anfang Wolf hier irrig *La beaute* und S. 343 ff. *Le beaute* schreibt, vgl. oben, und *Courtois*. Antonello's *Du ciel* beginnt in Modena *Du val*. Zacharias' *Credo* steht auch in Bol. 37, *Ma douce* f. 29 auch in Oxford und *Se vous* in Prag. Bei mehreren Stücken läßt es Wolf zweifelhaft, ob sie mit gleichanfangenden Werken in anderen Handschriften identisch sind; die Antwort lautet ja für 336, 2, 337, 2 und 4, 339, 1 und 4; nein für 338, 4 und 339, 2. — Außer den bereits verbesserten Lesarten lies *Carmelitus* (S. 338 oben) und *Pres du soleil* statt *Rer*; ferner *Credo in unum Deum*, nicht *in Deum*, was aber besser ganz fortfiele, da die mehrstimmige Komposition erst bei *Patrem* beginnt. — Die von mir (Sammelb. 4, 21 ff.) akzeptierte alte Seitenzählung differiert mit der hier angegebenen um 1, da sie nicht das Vorblatt, auf dessen Verso unten nur der Tenor *Agnus* steht, sondern erst das erste Blatt des 1. Quinio mit 1 bezeichnet. Bei Wolf steht recto statt verso beim zweiten und dritten *Credo*, *Dame que*

und *Sol mi*; bei *Fuions* lies 15′, bei der textlosen Stimme 48. — Bei *Andrai*, *Quod iactatur* und der textlosen Stimme, die aber in der Handschrift wenigstens die Initiale D hat, fehlt die Angabe, daß sie nur fragmentarisch erhalten sind.

10. Die verbrannte Straßburger Handschrift S. 384 ff. Ihre älteste Beschreibung von Jung in Tarbé, *Phil. de Vitry* 1850, S. 156 f., die einige in den anderen Beschreibungen fehlende Details hat, ist nicht benutzt. Wolf identifiziert mit Recht einige deutsche Kompositionen mit mehrstimmigen Werken des Mönchs von Salzburg, was den Herausgebern des letzteren entgangen war; ich glaube, daß auch f. 49′ und 50 *Genad* und *Wilkomen* dazu gehört, wenn das letzte auch hier abweichend fortfährt. *Do capillorum* von Eg. de Pusiex ist, wie erwähnt, jedenfalls in *Yda Capillorum* zu verbessern und in Chantilly erhalten. Lippmann's Faksimile enthält zwei Rondeaux, das 6st. Doppel-Rondeau *Tres douls* und *Mere*, das aber mit Vaillant's *Tres douls* nichts zu tun hat, und das 2st. *Le sonjer*. *Je ne requier* ist wegen der abweichenden Textfortsetzung mit dem in Modena wohl nicht als identisch anzusehen.

11. Bologna, Bibl. Un. 2216. Von dieser Handschrift gibt Wolf S. 199 bis 208 ein musikalisches Anfangsverzeichnis, in dem folgendes zu berichtigen ist. Als selbständige Nummern zu streichen sind 29, 32, 40, 43, 74 und 75, die nur Fortsetzungen der vorangehenden Stücke sind, welch letztere wegen ihres großen Umfanges mehrere Folia beanspruchen, ferner 15, das die 3. und 4. Stimme zu 13, und 93, das die 3. Stimme zu 91 ist. Da 1, 86, 87 und 89 einstimmige liturgische Stücke sind, bleiben 87 mehrstimmige Werke. — Der Kontratenor fehlt bei Wolf bei 58, 64, 67 für das letzte Kyrie und 85 (diese Stücke sind also 4 bezw. 3st.), der T. zu 88, das in der Handschrift 2st. ist. Die ♭-Vorzeichnung fehlt in 4 III, 5 II, 8 III, 16 I (im f-Spatium), 55 III, wofür die Pause zu streichen ist, und 96 II, die von 2 ♭ bezw. eines 2. ♭ in 38 I, 65 II und III und 92 II, eine Fermate in 27 I über b̄. — Die Autorbezeichnung fehlt 45 Dufay und 97 de Vala, (wie ich diesen Namen gleich den früheren Beschreibern las), ferner 25 Afat und 19 nachgetragen Tenorista, beide letztere freilich Bezeichnungen zweifelhafter Art, namentlich in 19, wo die 2. Stimme Triplum bezeichnet ist und der Tenor fehlt. Der Name Binchois zu 73 ist nachgetragen. — Die bei Wolf oft fehlenden Bezeichnungen Tenor und Kontratenor finden sich im Kodex fast regelmäßig. In 45 ist die 3., nicht die 2. Stimme Tenor bezeichnet. In 26, 37, 41 und 48 sind die Stimmen umzustellen; es sind dies auf frei gebliebenen Raum nachgetragene Werke, die auf dem Recto-Blatt, wo mehr Raum geblieben war, anfangen und auf dem Verso-Blatt nur eine Unterstimme unterbringen, die bei Wolf voransteht. — 12 und 16 sind tropische Kyrie's (*Laudes nostras* und *Precem suscipe*), 36 ein tropisches Agnus (*Alme pater*). — In 18 II lies *Ga* und ohne propr. opp. — 26 II lies *dc*; die Fortsetzung bis a ist ausradiert. — 44 II ist wohl zu streichen. — 73 II lies 2. Note c, III ee statt dd. — 77 I semibrevis e ist links kaudiert (vgl. auch S. 311). — 94 I lies g semibrevis statt brevis. — Betr. Textlesarten: lies 35 *virginali*, 60 *Innicietur*, 68 streiche *O* und 76 *En biancha*. Über moderne Publikation der Texte 76, 77, 79—81 vgl. *Giorn. stor. d. lett. it.* 22, 302. — Zu 78 fehlt eine Bemerkung über die eigentümliche Schlüssel- und ♭-Vorzeichnung der Handschrift.

Die meisten Kompositionen sind im Kodex anonym. Wolf macht, wie

auch schon frühere Beschreiber der Handschrift, den Fehler, die anonymen Werke dem letztgenannten Autor zuzuweisen, z. B. No. 59—68 dem für 58 genannten Ciconia (S. 209 und oft, ebenso *Tijdschrift* VII, 2, S. 2). In diesem Fall ist es um so willkürlicher, da die obersten vier Zeilen von f. 41 abgeschnitten sind, wodurch der oder die Autornamen von 65 und 66 verloren sein können. Aber das ganze Prinzip ist überhaupt als willkürlich zu bezeichnen und der oft genannte Name Ciconia für diese Werke zu streichen sowohl im 1. Band als in Band II und III für das Beispiel Nr. 31.

III.

Ich komme nun zu Band II und III, die 78 Kompositionen, von denen nur wenige bisher gedruckt waren, in Original-Notation und Übertragung bringen. Abgesehen von der falschen oben bereits besprochenen Manier, alle Noten in gleich weiten Abständen zu drucken, statt rhythmische Gruppen zu bilden, wie die Handschriften es tun, ist der schwierige Druck der Original-Notation, bei dem ebenso wie in den Beispielen des ersten Bandes die roten Noten originalgetreu in Rotdruck wiedergegeben sind, wohl gelungen.

Bei der Übertragung gibt Wolf im allgemeinen die Noten mit den ungekürzten Werten wieder, wie das bei Übertragungen des 16. und vielfach auch des 15. Jahrhunderts allgemein üblich ist, also die semibrevis als ganze Note, die minima als halbe, die brevis als brevis; für brevis altera und longa müssen 2 oder 3 breves mit Bindebogen eintreten. Wolf sagt (I, S. VIII), er hätte von einer Reduktion der Werte Abstand genommen, »um den auf notationsgeschichtlichem Gebiete weniger Bewanderten nicht zu verwirren«, und setzt hinzu: »Es dürfte keinerlei Schwierigkeit bereiten, aus der Komposition heraus in jedem Falle das richtige Tempo zu wählen«. Für einige Stücke gibt er allerdings zu, daß nach dieser Methode das Notenbild zu unklar geworden wäre; so reduzierte er in diesen Fällen auf die Hälfte bezw. Drittel, nämlich bei den Fauvel-Motetten Nr. 2—10, Lescurel's Rondeau Nr. 11 und den Fragmenten aus Machault's Messe Nr. 17 und 18.

Nach meiner Auffassung ist das Notenbild in der Wolf'schen Übertragung aber für alle Stücke, mindestens für alle des 14. Jahrhunderts ein unklares. Der musikalische Sinn der Kunst dieser Zeit verlangt durchaus die Reduzierung der Notenwerte in unserer heutigen Notenschrift, und zwar nicht bloß auf die Hälfte und Drittel, sondern auf den 4. bezw. 6. Teil. Wie bei uns die gebräuchlichsten Taktarten $^3/_2$, C, $^3/_4$, $^6/_8$ und $^2/_4$ sind und daneben auch größere Takte gelegentlich vorkommen, so ist es ganz analog in der damaligen Zeit. $^3/_2$ und C ist der modus perfectus und imperfectus, $^3/_4$ und $^2/_4$ das tempus perfectum und imperfectum; es entspricht also die longa unserer ganzen, die brevis unserer halben und die semibrevis unserer Viertelnote. Durch die caudae der minimae, die als Teile der semibrevis in den Codices eng nebeneinander stehen, braucht man sich nur einen oder zwei Balken gezogen zu denken, um das uns vertraute Notenbild mit Achteln und Sechzehnteln zu gewinnen. Die reichen Koloraturen der damaligen Zeit, die die kleinsten Notenformen reichlich verwenden, erscheinen dann auch in der Übertragung als das, was sie sind, lebhaftes, schnell vorüberrauschendes Figurenwerk, während sie bei Wolf so oft in halben Noten dahinschleichen. Ich halte es ferner, gestützt auf meine bei umfangreichen Übertragungen von Werken aus dieser Zeit gemachte Erfahrung, für praktisch, die prolatio maior

durch Triolen wiederzugeben, also das tempus imperfectum stets als $^2/_4$ zu übertragen und die minimae darin bei prolatio minor als Achtel, bei prolatio maior als Achteltriolen zu schreiben.

Mir ist nicht ersichtlich, inwiefern es verwirren soll, die semibrevis nicht als Ganze, sondern als Viertel und die minima als Achtel übertragen zu sehen, vorausgesetzt, daß dies Übertragungsprinzip ein für alle Mal erläutert und begründet ist. Rückschlüsse auf die Urschrift sind doch für den, der solche nötig hat und nur die Übertragung vor sich sieht, nicht deshalb schwieriger, weil er hier statt der Viertel semibreves im Original findet, anstatt diese bei den Wolf'schen Ganzen Noten zu finden. Ebenso verfehlt scheint mir Wolf's weitere Bemerkung vom »Wählen des richtigen Tempos«; darum handelt es sich meines Erachtens gar nicht, sondern um die Herstellung einer wissenschaftlich brauchbaren Übertragung. Der in erster Linie stehende Zweck von Untersuchungen und Publikationen über die mittelalterliche Mehrstimmigkeit ist kein praktischer, sondern ein wissenschaftlicher. Und die Brauchbarkeit der Wolf'schen Übertragungen in dieser Hinsicht ist, wie jede Probe zeigt, durch die schwerfällige, das Original nur ganz entstellt wiedergebende Wolf'sche Übertragungsart überaus erschwert.

Zunächst muß lebhaft anerkannt werden, daß im Gegensatz zu den meisten Versuchen früherer Forscher die Übertragung des rhythmischen Wertes der einzelnen Note bei Wolf zuverlässig ist und auf methodisch so sicherem Fundament ruht, daß auch so schwierige Übertragungen, wie sie z. B. aus Chantilly und Modena geboten werden, in dieser Beziehung durchaus gelungen sind. Aber das genügt noch nicht, um nun in der Übertragung auch den Rhythmus der ganzen Komposition lebendig erscheinen zu lassen und richtig wiederzugeben.

Freilich reicht dazu die Kenntnis der Mitteilungen der Theoretiker nicht aus. Sprechen diese überhaupt von solchen höheren rhythmischen Fragen, so geben sie wohl gewisse systematische Lehren, wie in der Modus- und Tempus-Lehre, oder Notizen über Äußerliches, wie in der Talea-Lehre. Den Schlüssel zum rhythmischen Verständnis der Kunstwerke geben aber nicht sie, sondern für diese Zeit nur die Werke selbst.

Wolf spricht zwar im 1. Band im Anschluß an die Theoretiker oft auch vom modus minor perfectus und imperfectus, also dem Rhythmus, in dem nicht die brevis, sondern die longa die Takteinheit bildet. Sieht man dann aber seine Übertragungen durch, wie oft und wo er ihn nun in den Kunstwerken herrschend findet, so ist das Resultat ein dürftiges. Verhältnismäßig oft deutet er ihn in den Motetten an, obwohl auch da nicht überall, wo er statt hat; in allen anderen Werken merkt er davon nichts, obwohl er in manchen Werken (ich nenne Machault's *Ma fin* 22 und *S'amours* 23, Giovanni's *Nel mezo* 38, Jacopo's 2st. und 3st. *Uselletto* 41 und 42, Piero's *Con bracchi* 56 u. a.) augenfällig wirkt, in anderen allerdings weniger auf der Oberfläche liegt, in vielen aber vorhanden ist.

Es ist geradezu ein Charakteristicum der Kunst Machault's und der älteren Mittel-Italiener, daß ihre Kompositionen so oft in diesem großzügigen Rhythmus verlaufen, während es umgekehrt ein Charakteristicum der Epoche Chantilly (und Modena) ist, daß er dort in Balladen und Rondeaux so gut wie keine Verwendung findet. Und es gehört zu den Anforderungen, die man an eine moderne Edition stellen muß, daß in der Übertragung auch der Modus überall, wo er vorhanden ist, nicht bloß bei den Motetten, zum

Ausdruck kommt. Das wichtigste Erkennungszeichen wird immer die Ausprägung des guten Taktteils sein; ist die 1., 3., 5. usw. brevis besonders betont, ist der modus imperfectus vorhanden, ist dies bei der 1., 4., 7. usw. der Fall, der modus perfectus.

Analog liegt es beim tempus, freilich mit einer Komplikation, von der die Theoretiker wiederum nichts erwähnen. Recht häufig sind nämlich die Fälle, in denen die Durchführung eines einheitlichen tempus, obwohl in der Handschrift nichts auf einen Wechsel deutet, entweder überhaupt nicht möglich ist oder stellenweise zu so auffällig konsequenter Verrückung der rhythmischen Schwerpunkte führt, daß man unwillkürlich an der Richtigkeit der rhythmischen Übertragung Anstoß nimmt. Generelle Regeln, wie man sich in solchen Fällen mit der Übertragung zu verhalten hat, sind nicht aufzustellen; man kann sich dabei nur von Fall zu Fall entscheiden unter Abwägung der im einzelnen Fall ins Gewicht fallenden Momente.

Auch in den von Wolf übertragenen Werken finden sich einzelne solche Stellen; in den ungedruckten so viele, daß man an der Tatsache nicht zweifeln kann, daß in den Werken der damaligen Zeit nicht nur häufiger Prolationswechsel beliebt war, sondern auch das tempus imperfectum gelegentlich durch perfekte Takte gleicher Prolation unterbrochen werden konnte, ohne daß dies in der Notenschrift besonders angezeigt wird. Wolf bemerkt das nur bei dem auch von ihm als Wolkenstein'sche Komposition angesehenen Virelai Vaillant's Nr. 76, bei dessen Übertragung er zwischen 2- und 3zeitigem Takt wechselt, während Koller am 2zeitigen Takt festhält. Ich teile in diesem Fall im Prinzip die Wolf'sche Auffassung, deren Durchführung aber hier, wie schon oben bemerkt, nicht immer richtig ist, und bedauere nur, daß Wolf diese rhythmische Freiheit nicht auch an anderen Stellen erkannt hat. Als Beispiel erwähne ich hier den besonders auffälligen Fall in Phil. von Caserta's Ballade *Par le grant* Nr. 27, wo meines Erachtens der 1. Takt 3-, nicht 2zeitig sein muß; nur so gibt das Ganze rhythmischen Sinn. Bei Wolf fällt der Schlußton des 1. Teils in *Vert* und *Clos* auf die Taktmitte, was doch nicht gut möglich ist. Wie zu lesen ist, zeigt in diesem Fall der musikalisch völlig gleich auslaufende Refrainschluß deutlich, der bei Wolf die richtige Takteinteilung hat.

Kommt diese rhythmische Freiheit, wie erwähnt, beim französischen tempus häufiger vor, wird man berechtigt sein, auch die Frage aufzuwerfen, ob derartige Freiheiten nicht auch beim modus Machault's und der Italiener anzunehmen sind, d. h. ob man nicht berechtigt ist, wenn der größere Teil eines Werkes evident in einem bestimmten modus verläuft und nur einige Stellen sich diesem Rhythmus nicht fügen, diese Stellen als rhythmisch freiere, kürzere oder längere Zwischenglieder aufzufassen und für das ganze Werk an dem im übrigen deutlich ausgeprägten Modus festzuhalten. Ich bejahe nach meiner Erfahrung diese Frage durchaus, kann aber zur weiteren Begründung an diesem Ort nicht darauf eingehen, besonders, da Wolf der Modusfrage in diesen Werken überhaupt nicht näher getreten ist. Wie erwähnt, schreibt Wolf den Modus nur selten, nämlich außer dem im Bau noch ganz der alten Kunst angehörigen konduktusartig komponierten Rondeau Lescurel's, das noch auf den musikalischen Voraussetzungen des 13. Jahrhunderts beruht, in dem es nur den Modus gab, nur bei Machault's Meßfragmenten und einigen Motetten aus dem Fauvel und von Machault.

Gerade die Motetten sind nun für unsere Erkenntnis der rhythmischen

Anschauungen der damaligen Zeit überaus wichtig. Wolf erwähnt I, 174 bei Machault's Motette *Felix virgo* als »höchst interessant«, daß der 2. Teil von Tenor und Kontratenor aus Verkürzung der Werte des 1. um die Hälfte gebildet ist; S. 175 sagt er dagegen, daß solche Diminution, wie er es nennt, »in fast allen Motetten« vorliegt, was zutreffend ist. In der von Wolf gedruckten Motette *He mors* Nr. 14 z. B. besteht der Tenor aus zweimal 25 Noten, zuerst longe und maxime, dann breves und longe. Jede Reihe zerfällt in je $3\frac{1}{2}$ völlig gleichgebaute Abschnitte, deren jeder mit den dazu gehörigen Pausen das erste Mal 11 bezw. 6 longe, das zweite Mal die gleiche Zahl breves lang ist. Wolf fängt die Übertragung im modus imperfectus an, was für den 1. Teil der Komposition ganz richtig ist. Dadurch daß er dann aber diesen einmal begonnenen modus auch für den zweiten rhythmisch veränderten Teil durchführt, zerstört er hier die Periodenbildung völlig: nicht nur im Tenor kommen jedesmal die analogen Töne der einzelnen Abschnitte auf rhythmisch verschiedene Stellen, sondern auch in den Oberstimmen, da diese die Isorhythmie der einzelnen Tenorabschnitte ebenfalls ganz scharf ausprägen. Der Zusammenhang ergibt, daß die Taktstriche hier immer nach 3, 3, 3, 2 breves zu setzen sind und danach die bei Wolf völlig verfehlte Takteinteilung zu verbessern ist[1]).

In Nr. 15 besteht der Tenor aus zweimal 36 Noten, die in je drei Perioden im Wert von je 17 longe bezw. breves verlaufen. Es ist ebenfalls modus minor imperfectus, stellenweise mit ganz charakteristischen Synkopen; im 2. Teil folgt je acht Takten im modus immer ein Takt aus nur einer brevis bestehend. Anscheinend diese etwas komplizierteren Verhältnisse, die hier vorliegen, die aber durchaus nicht ungewöhnlich sind, verhinderten Wolf, überhaupt einen modus anzunehmen, und so zerfällt in Wolf's Übertragung auch der 1. Teil trotz der häufigen maxime im Tenor in lauter breves-Takte.

Ich begnüge mich damit, so weit hier auf diese Dinge aufmerksam gemacht zu haben, die vielleicht an sich nicht unmittelbar zum Thema des Wolf'schen Buches gehören, durch deren Nichtbeachtung aber die Übertragungen oft bei aller methodischen Zuverlässigkeit des Details höheren Ansprüchen nicht genügen.

Um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, betone ich, daß sich meine Ansichten über die Notwendigkeit so starker Reduktion der Werte, wie ich sie vorzunehmen empfehle, zunächst nur auf die Kunst des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts beziehen. Ob auch bei der Übertragung der Werke der dann folgenden Epoche, also von der Zeit Dufay's an, nach denselben Grundsätzen zu verfahren ist, ist eine Frage für sich und nicht a priori zu bejahen. Aus Wolf's Darstellung gewinnt man zwar nicht den Eindruck, daß zwischen diesen beiden Epochen ein so großer Abstand klafft, und doch ist es so. Eine in ganz wesentlichen Voraussetzungen veränderte Kunst spricht sich in den Werken der Dufay-Epoche aus, die bald auch ihr äußeres Aussehen ändern, indem sie statt in der bisherigen schwarzen

1) Einen am Anfang der 2. Hälfte des Motetus in 22546 fehlenden semibrevis-Wert ersetzt Wolf durch die semibrevis e; es muß aber eine Pause sein, wie schon die isorhythmischen Parallelstellen beweisen und sie z. B. in 1584 an dieser Stelle auch richtig steht. So geringfügig dies an sich ist, ist es doch ein neuer Beweis, daß Wolf über den Bau dieser Werke nichts weniger als klare Anschauungen hat.

Notation in weißer aufgezeichnet werden. Was diese Epoche vor allem charakterisiert, ist die Durchdringung sämtlicher Stimmen des Ganzen mit vokalem Geist. Und mit dem Streben nach Sangbarkeit auch in den bisherigen Begleitstimmen geht Hand in Hand das Abstreifen der alten Virtuosenmanieren, sowohl der ausgedehnten italienischen Koloraturen wie der verzwickten französischen Synkopationen, und die Ausbildung eines neuen Rhythmus. Äußerlich dokumentiert sich dies in einer wesentlichen Vereinfachung der Notenschrift, die Wolf zwar konstatiert (I, 350 unten), aber nicht weiter erklärt. Eine Periode der Mehrstimmigkeit, in der diese vorwiegend Solistenkunst war, wird abgelöst von einer, in der sie immer mehr Chorkunst wird und ihre Melodik und Rhythmik immer mehr nach den Anforderungen umbildet, die die Bestimmung für den Chorgesang an musikalische Kunstwerke stellt. Wie dieser neue Rhythmus nun in moderner Übertragung am besten wiederzugeben ist, das zu untersuchen ist eine Frage für sich.

Unter den von Wolf publizierten Werken gehören in diese späte Epoche Nr. 31—37 und Nr. 71—74. Davon sind der Handschrift München Mus. 3224 entnommen: Nr. 36, eine seltsame 3- und 2st. lateinische Komposition von Dufay, *Juvenis qui puellam nondum sexennem duxit*, und Nr. 71 der Anfang eines 2st. *Patrem* von Christ. de Feltro. Aus der Handschrift Rom Urb. 1411 stammt Nr. 37, das 3st. *Margarite* von Binchois, aus der sehr umfangreichen Handschrift Bologna Liceo 37 Nr. 73 und 74, Dunstaple 3st. *Patrem* und Benet 3st. *Sanctus*, die in Originalnotation bereits von Wooldridge, *Early Engl. Harm.* I Tafel 49—52 publiziert sind, Nr. 35, ein kurzes *Salve salus* von Joh. de Lymburgia und Nr. 32—34, drei 3st. Kompositionen französischer Texte *Helas emy* von A. de Lantins, *De bien amer* von P. Fontaine und *Par ung regart* von Jo. Gemblaco. Schließlich aus Bologna Un.-Bibl. 2216 ist Nr. 72, ein 3st. *Gloria* von Ant. de Civitate und Nr. 31, ein im Kodex anonymes, von Wolf wie erwähnt irrig Ciconia zugeschriebenes 3st. *O anima Christi*.

Ich mache nun im folgenden zu den einzelnen Werken der Vor-Dufay'schen Zeit einige teils ergänzende teils verbessernde Bemerkungen.[1]) Zur besseren Übersicht fasse ich sie dabei gruppenweise nach ihrer kunstgeschichtlichen Zusammengehörigkeit zusammen.

I. Nr. 1 eine Motette des Petrus de Cruce aus Montpellier: *Aucun ont*, *Lonc tans me sui* und Tenor *Annun* (so in der Handschrift), die Wolf aus Coussemaker, *l'art harmonique* Nr. 11 abdruckt. Für das Tonbild im ganzen ist die Übertragung Coussemaker's, der hier in der Wertreduktion sogar soweit geht, die longa mit der halben Note wiederzugeben, der Wolf'schen entschieden vorzuziehen; in einigen Details, wie der Übertragung von schnellen semibrevis-Folgen weicht Wolf ab; seine Lesung ist indes auch nur als möglich, nicht als sicher zu bezeichnen. Zur Motette selbst vgl. Sammelb. 5, 207.

---

1) Auf Wolf's Wiedergabe von drei Werken von Wolkenstein Nr. 75—77, von denen, wie erwähnt, Nr. 76 musikalisch aus Chantilly stammt, gehe ich hier nicht näher ein. Die Überlieferung in beiden deutschen Handschriften, denen eine gute notenschriftliche Tradition für mehrstimmige Musik fehlte, ist oft sehr schlecht. Die beiden Herausgeber, Koller und Wolf, differieren vielfach nicht unerheblich, wozu im einzelnen Stellung zu nehmen bei der Fülle des sonstigen Stoffs hier etwas weit führen würde.

Auch trotz der Aufnahme dieses einen Werks in die Beispielsammlung und der Ausführungen I, S. 1—39, ist die Berechtigung, das Werk Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460 zu nennen, anzufechten; besser hieße es statt von 1250 von 1300 an. Denn aus der Zeit vor 1300 berücksichtigt Wolf im Grunde nur die wenigen Werke, in deren Tripla ihm Taktpunktschreibung für semibrevis-Folgen bekannt wurde, und die Theoretikerstellen, die dies erläutern. Ein allgemein gültiges Charakteristikum der Kunst dieser Zeit ist dies aber nicht.[1])

II. 10 Motetten aus dem *Roman de Fauvel*, Nr. 2—10 und Nr. 78,

1) Wenn Wolf I 39 auch die von Odington C. S. I 248 zitierte Motette *Agmina fidelium*, *Agmina milicie* und Tenor *Agmina*, die übrigens auch C. S. I 402 zitiert wird, zu den Werken dieser Epoche rechnet, so ist das nur für das Triplum richtig. das wir bis jetzt leider nur aus diesen Zitaten kennen. Der 2st. Unterbau ist uralt. Wir haben das 2st. Melisma *Agmina* (St. Victor Nr. 40, Paris l. 15139, f. 292', eine alte 3st. lateinische Motette *Agmina milicie* in Flor. f. 396', Wolfenb. 1099 f. 123, 2st. in St. Victor f. 258, außerdem in Egerton f. 45; dann eine 3st. Motette mittlerer Zeit mit dem Triplum *Agmina milicie candencia* in Bamberg f. 4.

Ich gehe bei dieser Gelegenheit kurz auf einige der vielen schiefen oder unrichtigen Behauptungen der ersten Kapitel überhaupt ein. Schon der 2. Satz auf Seite 1 ist methodisch ganz verkehrt durch die Gleichstellung von Mensuralmusik und Mensuraltheorie. Wolf erklärt es im Zusammenhang damit für nicht möglich, »zu einer sicheren Anschauung der Praxis einer bestimmten Periode zu gelangen« — warum? »da gerade für die erste Zeit der Entwicklung jegliche Daten (!) fehlen.« Daß uns Werke über Werke erhalten sind, die eine für die Einsicht in die Entwicklung überaus deutliche Sprache reden, daß vor der Mensuraltheorie bereits eine große blühende Periode der Mensuralmusik lag (vgl. Sammelb. 5, 185), davon weiß Wolf nichts oder beachtet es nicht, um sich desto ängstlicher an einige mit größerer oder geringerer Sicherheit festzustellenden Daten des 13. Jahrhunderts zu klammern, für die übrigens auch das gedruckte Material über diese Epoche keineswegs erschöpfend benutzt ist. (Ich erinnere nur an die nicht beachteten Daten für Philipp de Grève und die historischen Stücke in Cod. Flor. 29, 1 und Par. l. 15139; vgl. P. Meyer, Romania VII 100f und die von Wolf S. 5, A. 3 und S. 46, A. 1 zitierten, aber hierfür nicht benutzten Arbeiten. Aus dem ungedruckten Material will ich nur den 1271 datierten für die Notenschrift höchst wichtigen Traktat des Engländers Amerus in Bamberg Ed. IV 6 erwähnen.

Auch die Details sind in diesen einleitenden Kapiteln flüchtiger angegeben als sonst im Buch. S. 3. Die drei in A. 1 zitierten Pariser Handschriften frç. 847, 1109 und 12615 haben nur Faszikel, die lediglich Hale'sche Werke enthalten, nicht etwa in ihrem heutigen Bestand nur Hale'sche Werke. — S. 13 und 3, A. 3. Das argumentum ex silentio, fis käme erst in der Übergangszeit zu Franco vor, ist falsch. — S. 6. Auch 8 semibreves in einer Konjunktur kommen Flor. 29, 1 vor, z. B. f. 113 am Anfang des Versus vom *Alleluya In die resurrectionis*. — S. 8. Das Zitat A. 1 für die conjunctura ternaria mit seitlicher Caudierung der 1. semibrevis ist falsch; Wolf meint pl. 27, aus Paris l. 15139. Pl. 28—30 sind ferner nicht aus »Ms. 812 der Bibl. Nat. zu Paris«. sondern aus l. 15129, wie die Handschrift ancien fonds latin 812 jetzt heißt. — S. 8 ist zu ergänzen, daß die Konjunktur semibrevis semibrevis brevis, der Wolf in der Praxis nicht begegnet ist, in Bamberg regelmäßig vorkommt. — Die öftere Angabe. in alter Zeit sei der Notenwert vom Textmetrum abhängig gewesen, vgl. S. VI und 18, A. 1, kann leicht zu Mißverständnissen führen. Die Textpartien, für die es zutrifft, bildeten nur einen Teil der damaligen Musik, und nicht den größten und wichtigsten: für die überwiegenden melismatischen Partieen galten andere Gesetze, die Wolf freilich nirgends erwähnt. — S. 24. Garlandia verbietet l. c. nicht das Vorkommen von minoratae und minimae im Hoquetus, sondern nur ihr hoquetierendes Vorkommen, da ihnen dann in den andern Stimmen Pausen entsprechen müßten, die es für sie nicht gibt.

die letzte in den beiden erhaltenen Fassungen, der Originalgestalt im Fauvel und der Instrumentalbearbeitung in Lo. add. 28550. Zunächst ist hier Wolf's falsche Auffassung einiger allgemeiner Fragen zu berichtigen.

1. Welche Brevis-Teilungen kommen in praxi hier vor? Die Theoretikerlehren, die Wolf ganz ausführlich darstellt, sprechen von Teilungen in 2, 3, 4, 6, 8, 9 und 12 Teile, von denen für die Franzosen zunächst nur die in 3, 6 und 9 in Betracht kommen. Wolf findet sie auch tatsächlich im Fauvel und gibt als Beispiele für die ternaria bezw. novenaria *Quare fremuerunt* und *Super cathedram* (II und III Nr. 4 und 5). Ich halte das für unrichtig; auch diese beiden wie alle andern neuen Stücke im Fauvel sind senar imperfekt.

Bei *Quare* stützt sich Wolf (I, 54) zur Begründung auf das Vorkommen von fünf semibreves, von denen einmal die erste und dritte, das andere Mal die ersten drei nach oben kaudiert sind, eine Wertfolge, die nicht senar aufgelöst werden könne. Zunächst übersieht Wolf dabei, daß es sich in beiden Fällen um musikalisch die gleiche Stelle handelt. Der Bau des Stückes ist nämlich balladenartig. Die erste Hälfte besteht aus zweimaliger Wiederholung derselben Musik nur mit verschiedener Kadenzierung (*vert* und *clos*); die Oberstimme schreibt es aus, der Tenor schreibt seine Tonfolge nur einmal. Wolf überträgt die Folge der fünf Töne rhythmisch beidemal verschieden und paßt den Tenor, der an dieser Stelle ebenfalls fünf semibreves hat, aber wie Wolf S. 54 nicht erwähnt, wieder anders geschrieben, nämlich nur mit Kaudierung der ersten Note, beidemal dem Rhythmus der Oberstimme an. Natürlich sind alle drei Schreibungen als identisch aufzulösen, und zwar senar $^1/_6$ $^1/_6$ $^1/_6$ $^2/_6$ $^1/_6$ nach Wolf'scher Ausdrucksweise. Mit der Erkenntnis der Identität dieser Stellen fällt jeder Grund fort, das Stück novenar zu lesen; die Wolf'sche Übertragung ist daher von Grund aus zu ändern.

In Nr. 5, über dessen Übertragung Wolf im Text nichts sagt, scheint ihn das Nichthinausgehen über drei unkaudierte semibreves als brevis-Wert zu veranlassen, tempus perfectum anzunehmen, also bei der Folge von zwei semibreves die zweite zu alterieren. Es ist dann der gleiche Rhythmus wie in der Montpellier-Motette. An sich wäre das möglich; für richtig halte ich es aber nicht. Vielmehr nehme ich auch hier imperfekten Senartakt an, lese die drei semibreves $^3/_6$ $^2/_6$ $^1/_6$ und finde in dieser Motette denselben Rhythmus wie in der Motette Nr. 9 (*Se cuers joiaus*), in der neben Folgen von zwei und drei unkaudierten semibreves auch einigemal vier solche semibreves vorkommen, die Senartakt bedingen. Mir scheinen die Rhythmen beider Stücke gleich; Nr. 9 verwendet auch die Folge von vier Noten als brevis-Wert; Nr. 5 geht über drei nicht hinaus, was weiter nicht auffällig ist, da doch nicht in jedem einzelnen Stück alle rhythmischen Möglichkeiten des jeweiligen Taktes ausgenutzt zu sein brauchen.

Es gibt allerdings einige Stellen, an denen zwar nicht der moderne Novenartakt, aber wenigstens das alte Tempus perfectum gelesen werden kann; das sind die Motetten alten Stils wie Nr. 2 und 3 der Wolf'schen Beispiele. Wolf liest hier überall tempus imperfectum, wohl ohne die Frage weiter erwogen zu haben. Glaubt man, daß die alten Werke, wie *Mundus*, rhythmisch unverändert in den *Roman de Fauvel* aufgenommen sind, muß man tempus perfectum lesen; hält man rhythmische Modernisierung bei der Aufnahme für möglich, kann man Wolf's Übertragung beistimmen; ich lasse aber diese Frage hier offen.

2. Wie ist die Folge von drei semibreves im Senartakt zu lesen? Sie kommen in zwei Schreibungen vor; entweder sind sie unkaudiert oder die erste hat eine cauda nach unten. Wolf überträgt beide Schreibungen verschieden, die erste $^2/_6$ $^1/_6$ $^3/_6$, die zweite $^3/_6$ $^2/_6$ $^1/_6$. Meines Erachtens ganz mit Unrecht; beide bedeuten trotz der Verschiedenheit der Schreibung dasselbe und sind stets $^3/_6$ $^2/_6$ $^1/_6$ zu übertragen. Die Kaudierung der ersten Note verändert nichts an ihrem Wert, sondern ist nur eine klarere Schreibung, die gelegentlich beliebt wird. Wolf scheint sich daran zu stoßen, daß das eine trotz des verschiedenen Aussehens nichts anderes bedeuten soll als das andere. Diesmal bestätigen aber auch die Theoretiker diesen Sachverhalt, der sich bereits aus der Prüfung der Werke klar ergibt[1]), mit klaren Worten. Marchettus (G. S. III 176 und noch ausführlicher C. S. III 6), An. III (C. S. III 375) und IV (ib. 379) stimmen in der gallischen Lesung dieser Folge völlig überein: *si tres, prima semibrevis* oder *maior*, *secunda minor*, *tertia minima*[2]). So stellt es Wolf auch S. 26 richtig dar; um so mehr ist man überrascht, S. 55 ohne Grund abweichende Angaben zu finden und in den Übertragungen überaus zahlreiche derartige Stellen irrig übertragen zu sehen.

3. Wie sind die plicae zu übertragen? Wolf sucht S. 48 ff. aus Theoretikern und dem Vergleich von verschiedenen Schreibungen derselben Stelle in verschiedenen Handschriften Sicherheit über ihren Vortrag in tonaler und rhythmischer Beziehung zu gewinnen. Die Resultate sind jedoch nur dürftig. Die Theoretikerangaben über den rhythmischen Wert sind so widersprechend und unzuverlässig, daß ich es nicht für zulässig halten kann, wie Wolf es tut, den plicaton stets rhythmisch zu fixieren, so daß man in seiner Übertragung die plicae als solche nicht erkennen kann. Die beste Wiedergabe bleibt eine vorschlagartig zum zweiten Ton geschriebene Note.

Was die Tonhöhe angeht, so ist die Auflösung allerdings in einer Reihe von Fällen sicher. Folgt dem plizierten Ton ein Unisonus, ist die Plica der benachbarte Ton oben oder unten; folgt die Terz, ist die Plica die stufenweise Ausfüllung des Intervalls; folgt die Sekunde, kann sie die Antizipation dieser Sekunde sein. Mehr beweisen die Beispiele Wolf's S. 51 nicht. Die Sicherheit fehlt also bereits bei der Sekunde, ferner bei den größeren Intervallen von der Quart an. Wolf bezeichnet alle diese Fälle freilich S. 48 als geringe Ausnahmen im Fauvel; durchaus mit Unrecht. Es genügt, auf die Beispiele in Bd. II hinzuweisen, wo zahlreiche Fälle von Quarten- und Quintenplicae und in Nr. 7 eine Sextenplica vorkommt, die Wolf alle nach dem gleichen Schema überträgt, indem er die plica stets als die Stufe neben dem zweiten Ton auffaßt[3]). Für die Sekundenplica gibt Wolf S. 51 ein Beispiel, in dem ihre Auflösung die Sekunde vorwegnimmt; trotzdem überträgt er sie stets mit der unteren Terz des ersten Tons, wie zahlreiche Beispiele zeigen, zieht also in diesem Fall die Lehre eines Theoretikers still-

1) Auch die verschiedene Schreibung der Motette Nr. 6 und 10 in Paris frç. 146 und 571 beweist es; von 3 semibreves, die in 146 unkaudiert sind, kaudiert 571 stets die erste nach unten.

2) Nur Theod. de Campo (C. S. III 185f) läßt noch andere Möglichkeiten zu, was aber für den vorliegenden evidenten Sachverhalt nicht ins Gewicht fällt.

3) Nur vier Fälle bilden Ausnahmen: mit der Stufe neben dem ersten Ton sind die plicae III 8, T. 2, 197, T. 10 und die Septimenplica bei Machault 34, A, 1, mit ceg die Quintenplica bei Machault Nr. 13, T. 4 übertragen.

schweigend einem Schluß aus der Praxis vor. Auch dies kann ich nicht als wissenschaftlich korrekt bezeichnen, da dabei etwas für sicher ausgegeben wird, was in Wirklichkeit nicht sicher ist. Alle plica-Auflösungen in den Wolf'schen Übertragungen sind daher zu streichen und eine besondere Schreibung für die Plicatöne beizubehalten. Freilich ist es auch dabei nötig, über die Tonhöhe eine Entscheidung zu treffen, die nicht immer Anspruch auf Sicherheit machen kann. Die kleine Schreibung der plica-Töne schließt aber ein Mißverständnis darüber aus.

4. Wie sind die Konjunkturen zu lesen? Auch hierin ist Wolf's Auffassung meines Erachtens nicht treffend. An sich sind nämlich die Konjunkturen mit den Ligaturen völlig identisch und nur Schreibgewohnheit; die äußerlich wie semibreves aussehenden Noten, in die die Konjunkturen auslaufen, haben an sich mit semibrevis-Bedeutung absolut nichts zu tun. Wolf stellt S. 52 einige an verschiedenen Stellen verschieden geschriebene Beispiele zusammen (auch das erste ist aus Montpellier, nicht Florenz), die dies deutlich zeigen und sich ins Unendliche vermehren ließen. Trotzdem will Wolf auch hier »aus der Geschichte der Figur heraus,« die er aber völlig mißversteht, an der Ansicht festhalten, daß unter Umständen auch die erste Note einen längeren Ton und die anderen semibreves bedeuten könnten, was wiederum mir in der Praxis nie begegnet ist trotz der Vorschläge des Pseudo-Aristoteles, nach denen dies erlaubt wäre. Ein schwieriges Kapitel bilden die Konjunkturen allerdings, worauf hier nicht näher einzugehen ist. Das Grundgesetz ihrer Übertragung ist, daß sie stets modal aufzulösen sind, d. h. im Modus mit dem Übrigen übereinstimmend. Im Fauvel kommen sie, da sie allmählich ganz aus der Praxis verschwinden, nur noch gelegentlich vor und werden dann von Wolf trotz der Beispiele I 52 regelmäßig falsch übertragen.

Nr. 3 z. B. der Anfang von Takt 2 muß lauten: zwei semibreves brevis, nicht umgekehrt; die Konjunktur ist hier an dieser ersten Stelle beibehalten; drei spätere analoge Stellen haben statt dessen die gleichbedeutende Ligatur. In Nr. 2 bedeutet die Konjunktur auf *iu(dicem)* eine longa perfecta, also, da das Ganze zweiter Modus ist, entweder drei breves oder zwei semibreves longa, nie umgekehrt, wie Wolf überträgt; ebenso im Motetus von Nr. 5 *the(saurizans)*. Die beiden Konjunkturen *do(mus)* und *ru(ina)* eben dort sind dagegen sicher zwei semibreves brevis zu übertragen, nicht umgekehrt wie Wolf glaubt. Analog die anderen Fälle. In No. 10 kommen mehrere conjuncturae quaternariae vor; auch hier überträgt Wolf die einzelnen Noten, als bildeten sie keine Konjunktur zusammen. Da der Fall hier schwieriger liegt und die Bedenken gegen die Wolf'sche Übertragung nur in Verbindung mit weiter ausgreifenden Untersuchungen zu rechtfertigen sind, gehe ich hier nicht darauf ein.

5. Die Textunterlage. Diese Frage ist allerdings für die Notenschrift von geringerer Wichtigkeit; ich streife sie daher hier nur. Aus den Wolf'schen Übertragungen muß man den Schluß ziehen, daß Wolf über die Prinzipien der Textunterlage der damaligen Zeit zu keiner Klarheit gekommen ist. Für viele Gattungen der Kunst des 14. Jahrhunderts ist das allerdings auch unmöglich; dazu gehören viele hoquetierende Abschnitte in Machault's und den späteren Motetten, Machault's Rondeaux, die ganze französische Kunst nach Machault und einige Gattungen italienischer Werke. Für die anderen, also Fauvel-Motetten, die späteren Motetten abgesehen von den

hoquetierenden Abschnitten, Machault's Balladen und Virelais und die ganz überwiegende Zahl der italienischen Werke, liegen diese Prinzipien aber klarer zu Tage, ebenso wie die Textunterlage der gesamten Kunst vor 1300 streng geregelt ist. Ich kann aber hier nur im allgemeinen auf die Unsicherheit der Wolf'schen Übertragungen in dieser Beziehung aufmerksam machen.

Ein besonders krasser Fall häufiger Verfehlung der richtigen Unterlage liegt in Nr. 7 vor. Fallen hier zwei Textsilben auf den Wert von zwei breves, die in brevis oder oft brevis plica, unisone semibrevis und eine zweite oder zwei weitere semibreves aufgelöst sind, so erklingt sehr häufig die zweite Silbe erst zum letzten Taktteil und die erste zu den beiden ersten gebundenen oder durch die plica in der Mitte verzierten Tönen, die die Handschrift dann gern eng zusammenschreibt.[1]) Sowohl die Original-Notation als die Übertragung sind in dieser Beziehung höchst inkorrekt. Im Motetus *Ve qui* II S. 9 und 10 sind richtig die Stellen *ces de* 9. 2, *entes* 10. 1, *nec re* 10. 1. 2, *nunt no* 10. 4. 5, *vere* 10. 5; dagegen falsch *gi de* und *unt tem* 9. 1, *tis ar* 9. 1. 2, *unt su* 9. 2. 10. 1, (*ocu* 10. 2 im Kodex undeutlich), *unt gra* 10. 3, *vobis* 10. 4, *dicunt* 10. 7. Analog ist es in den andern Stimmen dieser Motette und vielfach sonst.

Wie hier genauere Beobachtung auch für zweifelhafte oder verderbte Stellen die Absicht des Komponisten klar hervortreten läßt, so ist es mutatis mutandis in vielen Fällen, in denen man dann sehr oft die Wolf'sche Textunterlage als willkürlich und nicht exakt bezeichnen und verbessern muß. Im Anschluß daran erwähne ich hier kurz, daß es keine glückliche Wahl ist, bei der Fülle intakt erhaltener Werke in Nr. 28 und 29 gerade zwei mitzuteilen, bei denen uns vom Text nur der Anfang erhalten ist, obwohl es für die hierin aufgewiesenen Notations-Erscheinungen auch an ganz erhaltenen Werken nicht fehlt.[2])

6. Auch der modus maior kommt in drei von Wolf's Beispielen, Nr. 5, 7 und 78 vor. Wolf geht in der Übertragung nie über den modus minor, den modus der longa, hinaus. Zu Nr. 5 und 7 muß aber bemerkt werden, daß hier je zwei longae, also zwei Takte bei Wolf als rhythmische Einheit aufzufassen sind. Der aufmerksame Betrachter beider Motetten wird bald sehen, in welcher Weise dieser großzügige Rhythmus auf die Gliederung des Ganzen, auf die Ausprägung guter Zusammenklänge in allen in Wolf's Übertragung ungeraden Takten usw. wirkt. Für die, die diese Fingerzeige verfolgen wollen, bemerke ich, daß in der Mitte von Nr. 7 an der Übergangsstelle in die Tenorwiederholung einmal ein Komplex von drei Takten zusammenzufassen ist (III, 17, Takt 8—10). Nr. 78 steht im modus maior perfectus. Da Wolf hier die Notenwerte nicht reduziert, wie in den anderen Fauvel-Motetten, sind hier je sechs Takte der Wolf'schen Übertragung immer als ein Takt anzusehen. Auch Nr. 3 weist zweitaktige Gliederung auf. Da dies aber keine eigentliche Motette, sondern nur ein motettenartig umgestalteter Konduktus ist, handelt es sich hier um eine Erscheinung anderer Art.

Zum Schluß einige Einzelheiten. Nr. 6 *Detractor*. Z. 2 nach *adu* fehlt in 146 ein Punkt; nach dem Zusammenhang und 571 ist er zu ergänzen und die Übertragung

1) Die Schreibung als punktierte brevis ist nicht möglich, da wegen Verwendung der Punkte als Taktpunkte keine Augmentationspunkte gesetzt werden.

2) Für Nr. 27, das in Paris it. 568 auch nur den Textanfang hat, ist der Text nach Chantilly wenigstens als Anhang in Band III mitgeteilt, den Noten allerdings nicht untergelegt.

entsprechend zu ändern. — Nr. 7. Die Handschrift hat, besonders im Quadruplum, erheblich häufiger prima caudata als in Wolf's Wiedergabe. — In Nr. 9 hat die Handschrift Z. 3 c und a irrig als breves. Wolf emendiert c in eine longa, was einen nicht angängigen Moduswechsel mit sich brächte; daher ist a in eine longa zu emendieren. Z. 7 übersieht Wolf den Punkt hinter *li gen* und überträgt diese Stelle falsch, ebenso wie die longa g, die imperfekt ist. — In Nr. 10 ist II 14 Z. 2 die plica d longa imperfecta, der Punkt vor c Divisionspunkt und die brevis d altera; Wolf's Übertragung ist demgemäß zu verbessern. Mit Wolf's Emendation des Triplumschlusses in 571, die, wie erwähnt, z. T. auf inkorrekten Lesarten beruht[1]), kann ich mich nicht einverstanden erklären; eine Diskussion darüber führte aber hier zu weit. — Zuletzt einige verbesserte Lesarten. Nr. 2, S. 3, Z. 2 *dominium.* — Nr. 5. 5, 2 *regis vite.* — Nr. 6. 6, 5 *desire.* 7, 11 *siciunt* (571; *sciciunt* 146; irrig Wolf *faciunt*). 8, 1 *dolosum.* — Nr. 7. 8, 6 *que* statt *quod.* 8, 9 *vel vi vel.* — Nr. 8. 11, 2 *aler.* — Nr. 9. 11, 1 *ain me,* 11, 2 *delix.* 12, 9 *conglutine.* — Nr. 10. 13, 1 *veritas* (statt *unitas*). 13, 6 *libens audit.* 13, 9 *re terrae.* 13, 11 *virat.* 14, 8 *approba te.* — Ferner sind zur Herstellung eines reinen Textes viele Emendationen nötig, wie 12, 5 *pollens*, 12, 9 *vox* (vgl. G. Paris, a. a. O., S. 151) und viele andere.

Zu den Angaben über die Tenores I, 57: die Angabe über *Vergente* ist falsch, vielmehr wird der Tenor zweimal bis zur letzten Pause wiederholt; dann erst folgen die Schlußtöne. — Die Wiederholungen sind durchaus nicht immer angegeben; *Superne* z. B. ist dreimal zu wiederholen und nur einmal ohne weitere Angabe geschrieben. — Statt der Abkürzung *it* (iterum), wie Wolf angibt, las ich die Abkürzung für *etc.* in der Handschrift. — Über das Zitat des Tenors *In nova* C. S. III 21 sagt Wolf I, 47, daß die Worte »genau auf das Stück im Roman passen«, S. 66, A. 1 umgekehrt, die rote Note hätte im Fauvel »nicht diejenige Funktion, welche ihr die *Ars nova* in diesem Stück zuschreibt«, und S. 143 wieder anders, die Erwähnung bei Philipp de Vitry habe »eine nicht deutliche Beziehung.« Die erste Ansicht ist evident die richtige.

Nach den Fauvelstücken folgt bei Wolf aus der gleichen Handschrift Nr. 11, ein 3st. Rondeau *A vous douce* von Lescurel, das einzige derartige Werk, das überhaupt erhalten ist. Im musikalischen Bau steht es auf dem Boden der alten Kunst; gleich Hale's Rondeaux hat es drei Stimmen, die Note gegen Note oder Gruppe gegen Gruppe gesetzt sind und alle den Text, der der tiefsten untergelegt ist, gleichzeitig aussprechen. Dagegen ist die Rhythmik der Brevisteile bereits modern und die gleiche, wie in den Fauvel-Motetten und den zahlreich erhaltenen gleichzeitigen 1st. Kompositionen. Auch die Mittelstimme dieses Rondeaus kommt, wie erwähnt, als selbständiges 1st. Werk vor. Details übergehe ich[2]).

III. Machault ist mit 14 Werken vertreten, Nr. 13—26. Für ihn und die folgenden Perioden kann ich mich auf Einzelheiten beschränken.

Nr. 13—16 sind vier Motetten, in deren Überlieferung in 22546 Wolf einige geringfügige Emendationen vornehmen muß, die meist richtig sind; übrigens hat die von Wolf zur Textherstellung nicht benutzte Handschrift 1584 die Lesarten korrekt. Falsch ist, wie schon oben in anderem Zusammenhang erwähnt, in Nr. 14 (II 20, Z. 10) eine semibrevis statt einer Pause

1) Nach meiner Kopie ist hier zu lesen: plica d, Ligatur dc, brevis e, pausa unius spatii und, was aber an der Bedeutung nichts ändert, eine Anzahl von Noten zu kaudieren.

2) Erwähnung verdient hätte die Bedeutung, die Fétis diesem Werk, das er 1- und 3st. ediert, beimißt (*hist.* V, 289 ff). — Beide Fassungen jetzt auch mit den anderen Werken Lescurel's, die Paris frç. 146 f. 57 enthält, Aubry, a. a. O. pl. XX; die Übertragung der irrig Rondeau bezeichneten Ballade *Amours que vous ai meffait* S. 19 ist freilich wenig gelungen, in T. 22—24 ganz verfehlt.

konjiziert und in Nr. 16 (S. 27) im Kontratenor ein b in a geändert, was nicht möglich ist, da an der analogen Stelle des ersten Teils ebenfalls b steht und beide Teile tonal identisch sind. — Ferner muß in Nr. 13 (II 17, Z. 7 die semibrevis zur Silbe *let* minima sein (in 1584 ist es korrekt) und die Übertragung entsprechend geändert werden (die brevis g ist perfekt). — In Nr. 14 (II 20, Z. 3) ist die Lesart 1584 e d zu *pour ce* vorzuziehen. — In Nr. 15 kann man ruhig die Klammern, die Wolf je zweimal über je sechs und sieben Töne setzt, streichen. Derartige kleine gelegentliche melismatische Übereinstimmungen, die in keiner Weise korrespondieren und in den verschiedenen Stimmen durchaus andere melodische Funktionen haben, haben mit Nachahmungen nicht das geringste zu tun. — In Nr. 15 ist die korrekte Lesung der letzten Tenorligatur, die übrigens in 1584 cum propr. ist, nicht möglich; Wolf kürzt auch die pausa semibrevis vorher, was aber nicht angängig ist. — Über verfehlte Taktstrichsetzung gab ich oben Näheres; auf die Textunterlage gehe ich nicht ein.

Nr. 17 gibt aus der Messe das je dreimal zu wiederholende erste *Kyrie* und *Christe* und vom zweiten *Kyrie* die erste zweimal zu wiederholende Komposition, während Wolf von der Wiedergabe des letzten etwas reicher komponierten *Kyrie*'s »wegen mangelhafter Überlieferung« Abstand nimmt. Für 22 546 ist das richtig; 1584 ist aber auch dafür korrekt. Beide *Kyrie* sind im Modus maior imperfectus zu lesen. Das Ganze ist motettenartig (isorhythmisch) gebaut; danach sind einige unrichtige Stellen der Übertragung zu verbessern: die leere Note ,im Triplum gilt nicht, lies g a̅ (altera) d; gleichzeitig im Kontratenor brevis-Pause nach h und proprietas für die folgende Ligatur, in der F ebenfalls alteriert wird. Die hier von Wolf beanstandete Septimenfolge ist, wie auch 1584 zeigt, in der Tat unrichtig. II 28, A. 2 ist zu streichen, da die Handschrift korrekt ist.

Nr. 18 gibt das *Patrem* bis *ecclesiam*. Die Fortsetzung *Confiteor*, der Wolf auch I 160 mit Unrecht eine eigene Zeile einräumt, fehlt also, obwohl sie selbstverständlich dazu gehört. Die Originalnotation ist abgesehen von drei Punkten im *Crucifixus* hinter zwei semibreves und einer minima, die zu streichen sind, ganz korrekt; auch die von Wolf II 35 in plica brevis emendierte plica longa ist beizubehalten oder noch besser nach 1584 zu lesen, wo es eine longa ist mit der Silbe *Cru* als Text. Entsprechend der willkürlichen Änderung ist Wolf's Übertragung der Stelle III 56 falsch. Es ist zu lesen: zu *est* in der ersten und zweiten Stimme ein Takt longa und ein Takt Pause, wie auch die Originalnotation aufweist; der Tenor hat longa, vier semibreves und zwei breves (die Ligatur ist cum proprietate zu lesen, wie auch 1584 sie hat; der Ansatz eines Striches in 22 546 ist ohne Bedeutung); der Kontratenor hat longa, nicht duplex longa, die folgenden fünf Noten einen Takt früher als bei Wolf (es ist 2st. Überleitung der Unterstimmen, wie sehr oft in der Messe) und longa plica bzw. longa.

Als Takteinheit nimmt Wolf zuerst longa imperfecta, von *Crucifixus* an longa perfecta, von der Überleitung zu *Et unam sanctam* an wieder longa imperfecta. Ich halte aber, namentlich für den zweiten Teil, eine strenge Durchführung dieser Taktarten nicht für möglich, ohne der Deklamation unberechtigt Gewalt anzutun. Schon (*uni*)*genitum* ist ein dreizeitiger Takt in zweizeitiger Umgebung; Wolf ändert willkürlich die longae E Gis cis e in breves mit Fermaten! Ebenso sind vom *Crucifixus* an alle unpunktierten longae wörtlich zweizeitig zu lesen, die Alterierung der brevis auf (*e*)*rit* zu

streichen und Wolf's Takteinteilung nach dem musikalischen Sinne und der Deklamation ganz durchgreifend zu ändern. Takte wie III 58, erster Takt, die aus 2st. Überleitung und 4st. Einsatz bestehen, gibt es bei Machault nicht; ein Taktstrich vor *Et* ist absolut notwendig usw. usw. Die Konsequenzen, die das Eigenartige des musikalischen Aufbaus (es ist 4st. Satz Note gegen Note) mit sich bringt, scheinen Wolf nicht klar geworden zu sein.

Von Machault's Balladen gibt Wolf drei (Nr. 23—25), das 2st. *S'amours*, das, wie erwähnt, im Modus zu lesen ist, das oft erhaltene *De petit po* in der ältesten Fassung (3st. mit Triplum) und eine Ballade des *Voir dit*, *Ploures dames* (3st. mit Kontratenor). Unter Übergehung von weniger wichtigen Details sind zwei Emendationen von Wolf zu beanstanden. II 42, A. 3 in Nr. 24 ist statt semibrevis und pausa minima in der Handschrift wohl minima und pausa zu lesen, wie z. B. Chant., Flor., Paris it. und Mod. hier lesen, und nicht die Pause zu streichen. — II 44, A. 1 in Nr. 25 ist die longa beizubehalten, die folgenden fünf Noten bilden einen Überleitungstakt, den der Tenor solo hat zu den brevis-Pausen in Kantus und Kontratenor; 1584 schreibt hinter dieser longa sogar ein finis punctorum und 9221 läßt die Überleitung ganz fort.

Die weniger wichtigen Rondeaux sind durch vier Beispiele vertreten (Nr. 19—22), darunter das Rätselrondeau *Ma fin est mon commencement*, dessen Tenor gleich dem rückwärts gelesenen Kantus ist, ebenso wie Z. 2 des Kontratenor aus Rückwärtslesung von Z. 1 entsteht. Leider ist bei Wolf der Text ganz willkürlich untergelegt, nicht einmal die beiden Zeilen für die beiden Hälften auseinandergehalten. Takteinheit ist die longa, nicht die brevis. Ferner ist die aufwärts kaudierte longa D im Kontratenor natürlich keine plica; man darf diese Schreibgewohnheit, tiefstehende longae gelegentlich nach oben statt nach unten zu kaudieren, nicht mit Plizierung verwechseln. — In Nr. 19 ist auch die zweite semibrevis des ersten Teils trotz des Fehlens eines Punktes maior; die analoge Stelle am Anfang des zweiten Teils überträgt Wolf richtig. Die brevis-Pause in der Mitte ist als finis punctorum gemeint und mit Doppelstrich zu übertragen. — Die schwierige Frage der richtigen Übertragung von Nr. 20 lasse ich offen. — Von den musikalisch bescheideneren, dafür um so anmutigeren Virelais gibt Nr. 26 ein Beispiel[1]).

IV. Der französischen Kunst zwischen Machault und der Dufay-Zeit entstammen folgende Werke: Cuvelier's 3st. Ballade *Se Galaas* aus Chantilly (Nr. 65), Phil. von Caserta's 3st. Balladen *Par le grant* (Nr. 27 Lesart Paris it., irrig anonym bei Wolf) und *Par les bons* (Nr. 66 Lesart Modena), die alle schon oben erwähnt sind, das anonyme 2st. Rondeau *Faus semblant* aus Lo. Reg. 12 C. VI (Nr. 12),[2]) die 3st. Rondeaux *Passerose* und *Amours* aus Paris it. (Nr. 28 und 29), letzteres mit kanonisch aus dem Tenor entstehendem Kontratenor, das rhythmisch komplizierte 3st. Rondeau *Dieux gart* des seiner Nationalität nach nicht sicher zu bestimmenden Guido aus Codex Chantilly (Nr. 64) und das 3st. Virelai *Plus onques dame n'amercy* (so ist der Anfang

---

1) Zwei 1st. Virelais, *He dame* und *Loyaute*, sind jetzt von Aubry a. a. O. pl. XXI ediert; die Übertragung von *Loyaute* S. 20 ist wiederum wenig gelungen.

2) Wolf's Bemerkung I 179 nach Burney, es stände in Beziehungen zum *Roman de la Rose*, ist leicht mißzuverstehen. Eine direkte Beziehung liegt meines Wissens nicht vor; gemeint ist nur, daß *Faus semblant* eine der allegorischen Figuren des Romans ist. Sie kommt als solche aber öfter vor, auch im Fauvel.

zu lesen) aus Codex Modena (Nr. 69), das Wolf irrig hier dem Matheus de Perusio zuschreibt, obwohl es in der Handschrift anonym ist. Ich bemerke nebenbei, daß diese Auswahl nicht im stande ist, richtige Anschauungen über diese Kunstepoche zu vermitteln; besonders auf sie trifft Wolf's Angabe (I S. VIII), daß die Auswahl nicht nach dem kunstgeschichtlichen Wert stattfand, in hohem Maße zu. Doch ist nicht zu leugnen, daß sich beide Prinzipien, mit den Beispielen sowohl der Kunst-, wie der Notationsgeschichte zu dienen, gut hätten vereinigen lassen.

In Nr. 65 ist der Text für Tenor und Kontratenor zu streichen. Statt *Cely etc.* im Kontratenor hat die Handschrift *Febus etc.*, den Anfang des wie üblich nicht ausgeschriebenen Refrains; *A tous* schließt an den Text *De haulte* bis *disant* an, der aus Raummangel unter den im Kodex vorhergehenden Tenor geschrieben ist. Auch die III 157 petit gedruckten Worte sind keine Anweisung, sondern Anfang der zweiten Hälfte der dritten Textstrophe, erklingen also zum zweiten Teil der Ballade (III 156 System 4 ff), der in allen drei Stimmen im Kodex rot geschrieben ist (II 115, letzte Zeile ff). Die Fassung des Tenor, an der Wolf keinen Anstoß nimmt, scheint mir T. 14—17 verderbt; es ist ein 3st. Hoquetus, der befriedigender wäre, wenn er T. 14 im Tenor erst eine minima später einsetzte (die semibrevis d T. 16. 17 wäre dann minor zu lesen), doch stößt die Emendation auf Schwierigkeiten. Im Kontratenor notierte ich in T. 8 einen Divisionspunkt nach dem ersten a. Im Refrain ist die Takteinteilnng zu ändern; nach den Fermaten folgt zuerst ein Takt von drei semibreves, dann erst das tempus imperfectum. Es ist nicht angängig, den im Clos und Refrain identischen Schluß in verschiedener Takteinteilung zu schreiben.

Für Nr. 27 und 66 wiederhole ich das Bedauern, daß die Fassungen in Chantilly nicht benutzt sind. In Nr. 27 haben im Kantus die Codices nach der ersten semibrevis d einen Punkt; damit fällt auch die Alteration der der Pause fort, die Wolf T. 8 vornimmt und die wohl auch an sich als unmöglich bezeichnet werden muß. Ebenso ist im zweiten Teil Wolf's Emendation der minima f in eine semibrevis wohl unrichtig; ich halte die minima b vorher für altera. Daß der erste Teil trotz seines tempus imperfectum besser mit einem dreizeitigen Takt vorn beginnt, ist schon oben bemerkt. — Auch in Nr. 66 ist die Annahme eines solchen gedehnten Taktes notwendig, hier wohl am passendsten nach T. 16. Im Refrain las ich im Kantus die erste Ligaturnote e punktiert, das spätere b dagegen ohne Punkt und halte vorläufig eine entsprechende Änderung der Übertragung für notwendig. Im Text lies: *de mourtel* und (nach Chantilly) *auquel.*

Für Nr. 64 weicht meine Kopie aus Chantilly in mehreren Details ab. Ich erwähne: bei II 114 A. 1 notierte ich »verblasst«, nicht »ausradiert«, — 115 Z. 1 las ich G und F ohne Punkte und d als longa; Wolf's Konjektur A. 1 ist daher zu streichen, — ebenso A. 2, da die Pause im Kodex steht, — Teil 2 des Kantus beginnt ä g. — Die Übertragung der ersten 11 Takte des Kontratenor scheint mir unsicher zu bleiben; außer Wolf's Deutung lassen sich auch noch andere verteidigen.

Die Wiedergabe von Nr. 69 enthält leider viele Ungenauigkeiten. II 125 Z. 1 fehlt gegen Ende ♭. Die drei Anmerkungen S. 126 sind sämtlich zu streichen: ad 2 übersieht Wolf die minima-Pause zwischen D und d und ad 3 die minima-Pause vor E. Ad 1: die semibrevis ist richtig; die der finalis stets vorhergehende unisone minima gehört erst in den Schlußtakt. Auch im

ersten Teil, der mit dem Clos identisch schließt, ist so zu lesen und daher die verderbte Stelle II 125 Ende anders zu emendieren. Ich las vor minima g einen Synkopationspunkt und nehme an, daß die in der Handschrift matt aussehende semibrevis-Pause nicht gelten soll; b̄ und ā bleiben dann minimae.

Stilistisch Ausläufer dieser französischen Kunst sind, wie bereits erwähnt, einige gesucht schwierige Kompositionen lateinischer Texte von italienischen Autoren des 15. Jahrhunderts in Codex Modena, von denen Wolf drei Beispiele gibt, die unten zu besprechende 3st. Ballade *Sumite* von Zacharias (Nr. 70), die 3st. Ballade *Veri almi* von Conrad von Pistoja (Nr. 67) und das 3st. Virelai *Que pena* von Bartolomeus von Bologna (Nr. 68), die ich gleich hier anschließe. Zu der gelungenen Übertragung ist wenig zu bemerken. Nr. 67. II 121 A. 1 ist zu streichen und die minima beizubehalten; zwischen den minimae e und g vorher hat der Kodex korrekt f, wie es auch im ersten Teil heißt, dessen Schluß, wie so oft, mit dem Refrainschluß identisch ist. 122 A 1. Die Handschrift hat hier Rasur, darauf eine weiße undeutlich geformte Note, dann zwei pausae minimae und minima d, schließlich wieder Rasur; wäre es möglich, die erste Note als weiße brevis mit der Bedeutung einer augmentierten brevis aufzufassen, wäre keine Emendation nötig. In der zweiten Hälfte des 2. Teils legt die bei Durchführung des tempus imperfectum eintretende konsequente Rhythmus-Verschiebung es nahe, den zehnten und den letzten Takt dieses Teils als gedehnte Takte zu lesen. In Nr. 68 zeichnet der Kodex im Kantus ♭ nur gelegentlich vor, dagegen am Anfang gis, was bei Wolf fehlt. II 122 Z. 4, 11. Note lies c̄. 124 A. 2 ist zu streichen. Die 125 A. 1 gestrichene Pause ist beizubehalten, da im Kodex c vor der brevis semiminima ist. 125 Z. 6, 1. Note lies G.

V. Die italienische Kunst. Ich beginne mit den weltlichen Werken, und zwar in einer Reihenfolge, die sich bemüht, sie in ihrer geschichtlichen Folge zu ordnen.

Zuerst 2 Madrigale des Florentiners Giovanni, *Nel mezo* und *Nascoso* (Nr. 38 und 39), beide nach Codex Laur.; ältere von Wolf nicht herangezogene Fassungen liegen für beide in Flor. Panc., für 38 auch in Reina vor[1]. Die Textunterlage ist mehrfach nicht richtig erkannt, obwohl sie gerade bei den Werken dieses Stils sehr regulär und ebenmäßig ist. Ich erwähne: in 38 (Übertragung) gehört *mez* im Tenor unter D, *ne* im Kantus unter f, da das zweite d nur ein längeres Aushalten des Schlußtons d bezeichnet, der 5 minimae währt, also nicht mit einer Note zu schreiben ist, und *(noio)so can(to)* unter d und longa e; in 39 (III 96) muß *piu non vo'* im Kantus rhythmisch genau wie im Tenor liegen, der es einen Takt später im gleichen Rhythmus bringt.

Für 38 ist der Modus minor zu schreiben, und zwar imperfectus für die Strophe und perfectus für das Ritornell. In der Strophe bestehen alle drei Zeilen, Elfsilber wie stets bei den Werken dieses Stils, aus Anfangsmelisma, vier Longatakten für die acht mittleren Silben und Schlußmelisma auf der penultima des weiblichen Reims. Breves kommen nur auf guten Taktteilen, also ungeraden Takten bei Wolf, vor. Zeile 2 und 3 sind durch

1) Ich wiederhole, daß die von Wolf für die Edition getroffene Auswahl der Handschriften, wenn dasselbe Werk in mehreren erhalten ist, die höchsten wissenschaftlichen Ansprüche nicht befriedigen kann; sie ist nicht das Resultat von Untersuchungen, welche Handschrift jeweilig die älteste oder beste Lesart überliefert, sondern hängt von äußeren Umständen ab.

eine kurze Überleitung verbunden. Beim Vortrag folgen auf *spenna* die zwei weiteren Textstrophen, daher ist hier am besten in der modernen Übertragung ein Wiederholungszeichen zu setzen. Das Ritornell, das den Schluß des Ganzen bildet, hat hier für beide Zeilen gleiche Musik, was gelegentlich neben dem Durchkomponieren beider Zeilen vorkommt. Erst wenn man je drei Takte von Wolf zusammenfaßt, ergibt sich der im Ritornell beliebte perfekte Rhythmus deutlich, öfter, was ebenfalls typisch ist, mit Anklängen an den alten zweiten Modus.

In Nr. 39 ist a zu *(e)ra* im Kantus nach Analogie von Panc. in h zu ändern und so ein guter Zusammenklang herzustellen. II 64 A. 1. Statt der von Wolf in eine semibrevis emendierten minima hat die Handschrift eine semibrevis jusum caudata, was richtig ist. Über den Rhythmus von 39 bemerke ich nebenbei, daß hier eine andere Art des rhythmischen Madrigalaufbaus der älteren Zeit vorliegt, die in Codex Laur., dem Wolf folgt, freilich bereits entstellt ist. Während hier Strophe und Ritornell im tempus perfectum mit wechselnder Prolation, bald duodenar, bald novenar, stehen, stand ursprünglich, wie Codex Flor. Panc. zeigt, die Strophe im modus perfectus, und zwar q, wobei je drei Takte zusammenzufassen sind, und n, das augmentiert zu lesen ist, geschrieben, das Ritornell dagegen in lebhaftem Wechsel von n, i und p, meist nur im tempus perfectum, bezw. imperfectum, von denen nur gelegentlich, namentlich in den beiden Textstellen, je zwei zum modus imperfectus zusammentreten.

Die erste italienische Epoche, der Giovanni angehört, differenziert Strophe und Ritornell im Madrigal; in Nr. 38 und 39 liegen zufällig zwei verschiedene Grundtypen dafür vor, freilich beide nur in veränderter späterer Gestalt. Nr. 38 ist in Laur. nur augmentiert geschrieben, aber fast unverändert geblieben. In Nr. 39 schreibt Laur. die Strophe umgekehrt diminuiert. Das Ritornell erscheint einen Ton höher transponiert und im Rhythmus mit der Strophe völlig gleichartig; i und p verschwinden ganz, oft in wenig gelungener Weise, siehe z. B. die in Panc. gute, in Laur. schlechte Textbehandlung *era* III 96; der Tenorrhythmus, ibidem, Sy. 5, T. 3 zeigt den ehemaligen modus imperfectus des p-Takts noch deutlich an. Übrigens sind derartige Erscheinungen keineswegs vereinzelt, sondern typisch für die Entwicklung der italienischen Kunst dieser Zeit, was natürlich hier nicht näher auszuführen ist. Hier war nur nötig zu zeigen, daß für kunstgeschichtliche Untersuchungen Werke wie Nr. 39 nach der von Wolf gewählten spätesten Lesart nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen sind.

Nr. 56. 3st. *Caccia* von Piero. Die Strophe ist modal zu lesen (modus imperfectus), das Ritornell wie bei Wolf im tempus perfectum. Ganz irrig setzt Wolf das Wiederholungszeichen vor *Perch' era*, während es nach *giunse* gehört. Der Bau des ganzen Stückes ist hier wie häufig bei Wolf nicht erkannt. Die 2. Strophe (Wolf III 138) ist dem Anfang bis *giunse* unterzulegen, dann folgt das hier durchkomponierte Ritornell. In Strophe 2 ist nach *Dà qua* Zeilenende und die folgende Zeile ein Elfsilber, in dem *mantello* ein Binnenreim ist (Wolf druckt irrig die falsche Zeileneinteilung in Carducci's *Cacce* 35 ohne Korrektur ab). II 100 *·p·m·* am Anfang ist in der Handschrift Abkürzung für primus. Sachlich näher auf dies höchst interessante Werk einzugehen ist hier nicht möglich.

Nr. 40—42. Jacopo von Bologna, drei Madrigale *Un bel sparver* und *Uselletto* in zwei Kompositionen. Die Anmerkungen II 66, 1, 67, 1 und

68, 3 sind zu streichen. Die Emendation 68, 2 ist unrichtig; statt G a G ist nach Panc. und Reina E F E zu emendieren (Nachahmung zum Kantus). 65, Z. 1 fehlt cis. In Nr. 42 fehlen bei Wolf drei Einsatz- und Korrespondenzzeichen des Kanons; sie stehen 68 A. 3 über der semibrevis caudata und 69, Z. 7 und 10 über den korrespondierenden semibreves d. Die Stimmbezeichnung Primus und Secundus für das Ritornell ist in andern Handschriften umgekehrt zuerteilt. Die Pariser Varianten 69, 1 und 70, 1 sind auch durch Panc. und Reina überliefert und mit Recht Laur. vorgezogen. In der Übertragung ist III 104, Sy. 4 T. 3 im Primus statt der letzten die erste semibrevis zu alterieren, obwohl Laur. und Paris it. sie unkaudiert haben; die Zusammenklänge, der Text und die korrekte Lesart in Panc. erfordern es. In 40 scheint mir modus imperfectus zu herrschen, o in der Strophe und p im Ritornell, beidemal freilich mit je einem verkürzten Takt, in der Strophe vor der letzten Textstelle, im Ritornell vor der Finalis, hier, wie ich glaube, aus tonmalerischen Gründen, die in diesem Stück überhaupt eine Rolle spielen. In Nr. 41 und der Strophe von 42 ist aber der modus imperfectus nicht zu verkennen, besonders in 42, in dem die kanonisch komponierte Strophe im Oktonar-Rhythmus einen rhythmisch einfacheren textlosen Tenor hat, während das Ritornell in allen drei Stimmen lebhaft duodenar im tempus perfectum verläuft, in Reina auch im Tenor mit Text versehen.

41 und 42 sind verschiedene Kompositionen des gleichen interessanten Textes, des dreistrophigen Madrigals *Uselletto* (vergl. Sammelb. 4, 28 und 50), 42 durchkomponiert und 3st., wobei die beiden Oberstimmen in den Strophen einen Kanon bilden, 41 in der üblichen Form 2st. mit gleicher Musik für die drei Strophen, denen am Schluß das Ritornell *Si è piena* folgt. III 100, A. 1 ist daher zu streichen; die hier angestellten Erwägungen sind überflüssig, sobald der Bau des Madrigals einmal erkannt ist.

Nr. 49. Lorenzo's Prunkmadrigal *Ita se n'era*, das, wie erwähnt, Laur. zweimal hintereinander in brevis- und longa-Fassung überliefert (II Nr. 49a und b) und Wolf nach der ersteren überträgt. Der Grund für die doppelte Überlieferung liegt in der maßlosen Ausgestaltung der Koloraturen, die an sich wohl aus dem Text (*paradiso*, *cantava*, *cercava*) erklärlich sind, aber mit der hier vorkommenden Teilung der brevis bis in 16 Teile (Zweiunddreißigstel nach meiner Übertragungsart) ein Unikum bilden.

Beide Fassungen differieren mehrfach, und zwar ist die erste die schlechtere; Wolf zieht auch öfter die zweite heran, leider nicht oft genug. Es sind folgende Fehler in der Übertragung zu konstatieren. III 119, Sy. 4 muß im Tenor das erste D semibrevis altera, das zweite recta sein (I 318 ist es korrekt). — Ebenso ist Sy. 7 das zweite C semibrevis altera und die beiden breves D und G sind perfekt; der Tenor verschiebt sich dann um einen Takt bis zum Melismaanfang, bei dem die Handschrift korrekt brevis C hat, die Wolf II 85 willkürlich in longa emendiert. — 120 *Quando*, vgl. A. 2, ist nicht im Kantus zu ändern, wohl aber im Tenor, wo Wolf II 88 irrig in der zweiten Fassung nach dem ersten C einen Punkt übersieht. Die Ligaturcauda bedeutet hier ganz wörtlich longa imperfecta E, dem entsprechend ist die Übertragung dieser drei Tenortakte zu ändern; die erste Fassung ist hier allerdings verderbt. — 121, Sy. 7 die fünf Noten zu *Plu* sind irrig als Triole übertragen statt analog zu Sy. 5. — 122 Von *Che la* an ist das tempus verfehlt; es ist offenbar perfekt, nicht imperfekt. — Sy. 3,

T. 3 und Sy. 4, T. 1 ist der Tenor falsch; die erste Fassung ist nach der zweiten, die erste semibrevis F also in minima zu emendieren. Statt der letzten minima d, wie Wolf II 86 hat, hat die Handschrift korrekt semibrevis mit ausradierter Cauda. Nur so kommt auch die Sequenz richtig heraus. — Was Wolf's Emendationen sonst angeht, so scheinen mir die z. T. eingreifenden Änderungsvorschläge II 83, 1 bis 84, 2 durchaus treffend. 85, 4 kann auch nach der zweiten Fassung in eine Triole geändert werden. 87, 1 ist zu streichen, ebenso 89, 1, da i im Kodex steht. Das folgende fehlende q kann man noch nicht vor der Maxima ergänzen. Nr. 49 b, Z. 1 las ich die dritte Ligatur ab, nicht ac. — Eigentümlich ist die Schreibung von Atempausen in beiden Stimmen vor den langen Melismen; Wolf überträgt sie mit Doppelstrich.

Nr. 47. Donato's Madrigal *Un bel girfalco.* Hier steht richtig ein Wiederholungszeichen nach dem 1. Teil (die Bemerkung III 116 gilt ja für alle Madrigale ohne Ausnahme). Ebenso ist hier die Unterlage bis auf *Dell'* und *cre* im Tenor, die einen Takt später unterzulegen sind, gut. II 80 A. 1 ist zu streichen. Mir scheint es angemessen, in der Strophe einen wenn auch nicht ganz regelmäßigen modus durchzuführen. — Gherardello ist nicht vertreten, da ihm Nr. 48 nur irrig zugeschrieben ist.

Nr. 54 und 55 zwei Madrigale von Niccolo von Perugia, *Non dispregiar* und *Roct' è la vela.* II 95, A. 1, 96, A. 2 und 98, A. 1 sind zu streichen; an der letzten Stelle durchstrich vielmehr die Handschrift die Häkchen ausdrücklich. Bez. der Emendation 95, A. 2 glaube ich, daß die Pause in Laur. zu streichen ist. Es scheint, als wollte Laur. die in Paris rhythmisch matte Stelle verbessern, und die dann überflüssig werdende Pause blieb versehentlich stehen; Wolf's Übertragung III 130 entspricht Codex Paris. III 133 ist statt der Einschaltung eines neuen Taktes auch die Änderung der longa im Tenor in brevis möglich und, wie mir scheint, wahrscheinlicher. In beiden Werken scheint mir (unregelmäßiger) Modus zu herrschen. Von Niccolo's Balladen ist keine aufgenommen.

Der seltener vorkommende Vincenzo von Rimini oder Imola ist mit dem Madrigal *Ita se n'era* Nr. 50 vertreten. Es ist ein interessantes Gegenstück zu Lorenzo's Komposition über den gleichen Text und die Wiedergabe bei Wolf korrekt. II 90 A. 2 ist zu streichen.

Ich reihe jetzt die beiden Hauptvertreter der florentinischen und oberitalienischen Kunst ein, Francesco Landini[1]) und Bartolino von Padua. Letzteren behandelt Wolf zwar wegen seiner noch rein italienisch ausgeprägten Notenschrift im ältesten italienischen Kapitel vor 1377; chronologisch scheint mir diese Ansetzung aber nicht zuzutreffen. Der Grund für die Eigentümlichkeiten seiner Notation liegt nicht in seinem Alter, sondern im oberitalienischen Kompositions-Stil, der, durchaus verschieden vom toskanischen, dies mit sich brachte; näheres Eingehen darauf muß ich mir hier versagen. Chronologisch erinnere ich nur an ein Detail: der Dichter M. Griffoni, dessen *Chi tempo* Bartolino komponierte, ist erst 1351 geboren.

Wolf gibt von Bartolino zwei Madrigale (Nr. 44 und 45), *La fiera testa* und *La douce zere*, und zwei Balladen (Nr. 43 und 46), *Perche cangiat'* und

1) Das Juni-Heft der »*Deutschen Rundschau*« bringt S. 444—456 einen musikalisch freilich wenig Sachkunde verratenden Aufsatz von Olga von Gerstfeld, »Francesco Landini degli Organi. Ein blinder Musiker des 14. Jahrhunderts«.

Per figura. Nr. 45 ist oft erhalten (fünfmal), aber als französisches Madrigal fast Unikum. Ebenso singulär ist Nr. 44, ein Text, den übrigens auch Niccolo komponierte, in seiner Dreisprachigkeit, wobei die Strophe abwechselnd italienisch und lateinisch, das Ritornell französisch ist. Im einzelnen ist zu bemerken: Nr. 43. II 71, Z. 4 sind in Laur. die ersten fünf Noten irrig semiminimae; die Emendation ergibt sich aus Reina und Modena, wonach die dritte, nicht die fünfte Note minima ist. — A. 1 ist zu streichen und die Lesart der Handschrift beizubehalten. — A. 2. Es ist wiederum die Lesart Reina und Modena zu lesen, nach der statt der ersten und vierten nicht die erste und zweite, sondern die zweite und dritte Note semiminimae sind. — 72, Z. 3 die fünfte Note ist nach Reina und Modena in semibrevis zu verbessern, ebenso Z. 4 die drittletzte Note und Wolf's Emendation hier zu streichen. — In der Übertragung sind außerdem am Ende der Ripresa (III 105 Sy. 4) die Pausen zu alterieren, wie wiederum Reina und Modena, die je zwei Pausen schreiben, beweisen. — A. 1 ist zu streichen und DE beizubehalten. — Die Textfortsetzung, die in Reina und Modena erhalten ist, fehlt bei Wolf. — Nr. 44. II 73, A. 1 die brevis der Handschrift ist richtig, dagegen der Tenor zu dieser Stelle bei Wolf falsch. 75, Z. 3 ist der zweite Punkt zu streichen und demgemäß in der Übertragung zwei Takte hier in einen zusammenzuziehen. — Die Folge von Pause und zwei semibreves im Oktonartakt, die Wolf sonst richtig mit Alteration der zweiten semibrevis wiedergibt (z. B. 109 Sy. 2, T. 1 und 2), ist auch 107 Sy. 3, T. 3, wo Wolf die Pause alteriert, so zu übertragen. — Über den Modus der Strophe könnte man zweifelhaft sein; im Ritornell ist der Modus imperfectus aber evident. — Nr. 45. II 75 A. 1 ist für Z. 1 zu streichen, da die Fahnen in der Handschrift stehen, nur durch die Miniatur am Anfang etwas undeutlich sind. — Ebenso ist 77, A. 1 unrichtig. — Außer beim 1. Takt des Ritornells geht der modus imperfectus ganz durch. — Nr. 46. Die Original-Notation ist völlig korrekt und zweifellos senar perfekt. In der Übertragung, die, wie erwähnt, nach I 280 als Beispiel für den i-Takt dienen soll, faßt Wolf einige Stellen als senar imperfekt auf, was irrig ist; auch diese übrigens nur wenigen Takte sind perfekt zu übertragen. — Der Text der Ballade ist hier vollständig gegeben. V. 3 und 4 sind musikalisch gleich; V. 5 und 6 sind der Ripresa, V. 7 und 8 zweimal dem folgenden, V. 9 und 10 wieder der Ripresa unterzulegen. Die Hauptkadenz des Stückes ist also in G.

Francesco ist durch drei Balladen vertreten, *Ma' non s' andra*, *Per la mie dolce piaga* und *Benche ora piova*, Nr. 51—53. Nr. 52 ist 3st. mit textlosem Tenor und Kontratenor, unter den Wolf'schen Beispielen das erste italienische Werk in einer französischen Kompositionsform und mit Details französischen Stils, die Wolf zum Abdruck veranlassen. II 93 A. 1 D in der Handschrift ist richtig und nur III 126 der Kontratenor hier falsch übertragen, da die brevis d hier perfekt, nicht imperfekt ist. Auch die Emendation 92 A. 1 ist falsch, da *legame et nodo* der Handschrift richtig ist. — Nr. 51 und 53 sind 2st. Balladen italienischen Stils. In Nr. 51 ist Z. 2 semibrevis c der Handschrift nur Schreibfehler für minima (Panc. und Paris sind korrekt), Wolf's Übertragung III 124 ist unmöglich. Die beiden figurierten Takte II 91 Z. 3 Ende gehören zu den seltenen Stellen, an denen, wenn, wie es hier in allen drei Handschriften der Fall ist, Taktbuchstaben fehlen, keine sichere Entscheidung über den Rhythmus möglich ist. Wolf hält sie für senar, was aber eine, wie mir scheint, nur unbefriedigende

Übertragung ergibt; ich halte sie für oktonar. Im Text lies *non a un' otta* und *per tormi.* — In Nr. 53 hat die Handschrift auch im Tenor *non a ogni.*

Die Notenschrift Francesco's bietet ähnlich der Machault's wenig Singuläres; daher ist die Zahl seiner von Wolf hier aufgenommenen Werke so gering. Sein Rhythmus ist überaus ebenmäßig und flüssig, ebensoweit entfernt von den reichen Koloraturen der älteren Italiener wie von den komplizierten Rhythmen der jüngeren wie Paolo und der Oberitaliener. Vermöge seiner künstlerischen Bedeutung steht er aber im Mittelpunkt der toskanischen, ja überhaupt italienischen Kunst; davon geben aber die Proben hier keinen Begriff.

Charakteristisch für die mittlere Epoche der italienischen Kunst ist die sich immer steigernde Freude an der Balladen-Komposition. Von einigen Komponisten sind nur einige Balladen erhalten, so von Bonavitus Corsini in London (Nr. 59 *Piata ti mora*), von Henricus oder Arrigo in Reina und Paris it. (Nr. 57 *El capo biondo*), Jacobelus Bianchy in Reina (Nr. 58 *Chi ama*) u. a. Nr. 57 weicht in der musikalischen Fassung wesentlich zwischen Reina und Paris ab; Wolf gibt vom ersten die Original-Notation und von beiden die Übertragung (III 57a und b). Zu bemerken ist, daß in Paris dem Tenor aus Raummangel der Text nur fragmentarisch untergelegt ist, was Wolf ergänzt. II 102 A. 1 und 103 A. 1 und 2 sind zu streichen. Der Text ist in Nr. 58 von Wolf nicht richtig wiedergegeben; freilich ist leider wie in Chantilly und London, auch in Reina der Textzustand ein höchst verwahrloster; ich las den Anfang von 58: *Chi ama nela lengua e chi nel petto ma mi per certo piace. Petto* ist Zeilenende, daher Vollkadenz, und Reim; der Schlußvokal ist also nicht zu elidieren, wie es Wolf tut, und die Schlußsilbe gehört auch im Tenor zum guten Taktteil. In T. 10 des Tenors hat die Handschrift c statt d.

Auch der größte Teil der Kompositionen von Paolo von Florenz[1]) sind Balladen; durch ihn erlebte aber auch das Madrigal noch eine Nachblüte, von der Nr. 61 *Nell' ora* eine Probe gibt, die korrekt ist. Nur die Textunterlage läßt auch hier bei Wolf, wie so oft, zu wünschen übrig, und eine Erläuterung des Baues des Ganzen ist nötig. Wolf fügt in der Übertragung für die Chiusi Schlußsilben zu, die für den ersten Teil offenbar unrichtig sind; das Original legt hier nirgends Text unter. Schon Carducci (*Opere* 8, 375) macht auf den singulären Bau aufmerksam: die drei Madrigalstrophen sind wie Terzinen gebaut, denen ein mit V. 8 reimendes Zeilenpaar als Madrigalritornell folgt. Der Komponist differenziert in beiden Teilen Verto und Chiuso. Am wahrscheinlichsten ist also im ersten Teil, daß Strophe 1 und 2 den Verto und Strophe 3 den Chiuso benutzt, also *perisse* der Text des Chiuso ist. Die beiden Zeilen des Ritornells sind dann durchkomponiert und trotzdem schreibt die Handschrift eine Wiederholung vor, was sonst nie vorkommt. Das *Jo etc.* im Text deutet nur an, daß das Ritornell erst nach *perisse* folgt.

Das letzte Madrigal der Beispiele ist Nr. 60 *Tremando* von Rosso aus Codex London, das einzige erhaltene Werk dieses Komponisten, dessen chronologische Einordnung ich offen lasse.

Außer den besprochenen weltlichen Werken gibt Wolf zwei Proben italie-

1) Einen kleinen ganz elementaren Traktat in der Überschrift *secundum magistrum Paulum de florentia* bezeichnet fand ich in Flor. Laur. Ashb. 1119 (ol. 1048) fol. 64—69

nischer geistlicher Musik dieser Zeit Nr. 48 und 62. Nr. 48 ist das 3st. Schlußstück *Benedicamus* der sonst 2st. Messe verschiedener Komponisten in Paris it., das, wie erwähnt, im Kodex anonym, im alten Index Paolo bezeichnet, von Wolf ohne Grund dem Komponisten des vorhergehenden *Agnus Dei*, Gherardello zugeschrieben wird. Die Überlieferung ist an einigen Stellen inkorrekt. II 81 A 1 ergänze ich drei Triolen- statt, wie Wolf, zwei semiminimae-Fahnen. — 82 Z. 7. Die 8. Note las ich semibrevis. — A. 2 ist zu streichen. — Eine größere Emendation ist dann am Schlusse nötig, der musikalisch für diese Zeit recht auffällig ist. Der Tenor hält den als maxima geschriebenen oberen Leiteton E eine Anzahl von Takten, quasi unmensuriert, wie es in den alten liturgischen Kompositionen üblich war, für das Trecento aber ganz singulär ist.

Nr. 62 ist ein 3st. *Sanctus* von Gratiosus de Padua aus Kodex 684 der Paduaner Fragmente, das Wolf leider nicht vollständig gibt; wie erwähnt, übersah er, daß durch einen glücklichen Zufall auch der Kontratenor des *Benedictus* in Padua 1475 erhalten ist, dieser f. 50′, jenes f. 51 des alten prächtigen Kodex. Die Wiedergabe ist korrekt. II 110 A. 1 ist zu streichen. III 150 fehlt der Schlußstrich nach *venit*. Bieten die Paduaner Fragmente auch nur wenig vollständige Werke, so ist ihre Wichtigkeit gerade für die Kenntnis der geistlichen italienischen Musik doch überaus groß und die Aufschlüsse darüber auch aus den nur fragmentarisch erhaltenen Werken überraschend.

Die beiden letzten von Wolf mitgeteilten italienischen Werke sind Nr. 30 *Dolce fortuna* von J. Ciconia und Nr. 63 eine kleine Ballade *Sol mi trafigge* von Zacharias, der in Laur. als *Chantor domini nostri Pape* bezeichnet und wohl mit Nicolaus Zacarie, Sänger in der päpstlichen Kapelle seit 1420 (Haberl, »Bausteine« I. 57 ff. III 32) identisch ist. Beide gehören zu den ganz wenigen Komponisten, von denen Werke sowohl in Handschriften der hier ausführlicher besprochenen Epoche, wie Laur. und Modena, als auch in solchen der Dufay-Zeit erhalten sind. Während Codex Modena neben den zur Zeit seiner Niederschrift modernen Kunstwerken auch ältere Werke bis zurück zu Machault in überreicher Fülle hat, also die Entwicklung der Musik durch drei Menschenalter hindurch repräsentiert, nehmen die Handschriften der Dufay-Zeit mit überaus geringen Ausnahmen nichts altes mehr auf, auch nichts mehr, was der letzten Generation vor ihrer Zeit angehört. Ja, es finden sogar, wie mir scheint, auch die zeitgenössischen Komponisten, soweit sie zu epigonenhaft in den Bahnen des alten Stils wandeln und sich nicht weiter entwickeln, wenig Berücksichtigung. Codices, wie die beiden Bologneser, der Oxforder und die Trienter, haben fast keine Berührung mehr mit der alten Kunst; mit ihnen beginnt eine neue Epoche der Entwicklung der mehrstimmigen Musik [1]).

Zu den erwähnten Ausnahmen gehört zunächst Zacharias, ein Mitläufer in beiden Stilen, der in Codex Laur. mit einer ganz verwilderten Caccia und sechs Balladen, in Modena mit der Caccia und zwei dieser Balladen, ferner mit dem 3st. *Sumite* (Nr. 70) und einem 3st. *Patrem*, in Bologna 37 mit

1) Es fehlt in ihnen natürlich nicht an Werken von Komponisten des neuen Stils, die diesen noch nicht durchgebildet zeigen. In Dufay's Chansons z. B. ist eine deutliche, wohl ziemlich rasch anzunehmende Entwicklung vom alten zum neuen Stil aufzuweisen (vgl. meine Anzeige der Trienter Codices in der Neuen Zeitschrift für Musik 1904, S. 617).

diesem *Patrem* f. 88' und anderen Meßteilen vertreten ist, ebenso in Codex Oxford, falls die Identifizierung mit Nicolaus Zacarie zutrifft (*Gia per grant* und *Letetur*).

Nr. 70 gehört zu den oben bereits erwähnten in Modena mehrfach vertretenen frostigen Scherzen in musikalisch überaus gekünstelter Form. Der lateinische Rätseltext, dessen Lösung Wolf in der Übertragung andeutet, hat die Form einer französischen Refrainballade. Die Wiedergabe ist korrekt. II 127 A. 1 ist zu streichen. Bei der Übertragung der roten hohlen fusae Z. 2 kann man schwanken zwischen Wolf's Wiedergabe (semibrevis = 4 fusae) und der Übertragung als Triolen (semibrevis = 6 fusae), wobei dann die minima vorher alteriert werden muß, was an sich trotz der in Punkte eingeschlossenen Pause wohl möglich ist. Ich möchte die letztere Übertragung vorziehen, da der Kontratenor am Ende des ersten und dritten Teils rotvolle fusae als Triolen verwendet, mithin die Evakuierung an der ersten Stelle wohl einfach als Diminution aufzufassen ist. — In Nr. 63 ist die Emendation II 113, A. 1 irrig; nicht die semibrevis c, sondern das vorhergehende a ist als minima zu lesen (Modena hat es korrekt). Die brevis gilt also nur fünf minimae und semibrevis d bleibt maior; nur so kommt auch der Hoquetus richtig heraus.

Ein weiterer Übergangskomponist, dessen Werke in alten und neuen Handschriften erhalten sind, ist der Eklektiker Jo. Ciconia aus Lüttich. Codex Modena enthält von ihm ein großes 3st. französisches Virelai *Sus un fonteyne*, das rückwärts, und einen fragmentarischen 3st. Kanon *Quod iactatur*, der vorwärts blicken läßt. Padua 1115 überliefert die als Nr. 30 abgedruckte 2st. italienische Ballade *Dolce fortuna*, die in der modernen Handschrift Paris n. acq. frç. 4379 anonym wiederkehrt (II 50 Z. 5 fehlt die fis-Vorzeichnung des Kodex, Z. 7 und 51, Z. 1 finis punctorum vor *Quando*). In den modernen Handschriften, besonders Bologna 37, finden wir seine Werke dann zahlreicher vertreten, wenn auch, wie oben erwähnt, die zehn Kompositionen Bologna 2216 Nr. 59—68, die Wolf ihm ohne triftigen Grund zuschreibt, vorläufig als anonym gelten müssen. Nicht beachtet von den Musikhistorikern blieb bisher ein Fragment einer großen oberitalienischen Handschrift, erhalten in dem aus Padua stammenden Kodex 14 des Calvario bei Domodossola, das neben Werken sonst unbekannter Paduaner auch eines von Ciconia *Benche da vui* enthält (vgl. R. Sabbadini in *Giorn. stor. d. lett. it.* 40, 270 f.). Da das eine der beiden Blätter die Seitenzahl 141 trägt, die Maße des Fragments aber mit den der beiden anderen nur fragmentarisch erhaltenen oberitalienischen Handschriften nicht übereinstimmen, so erfahren wir hier von einer dritten großen Handschrift dieser Gegend, die bis auf ein dürftigstes Bruchstück vernichtet ist.

Die letzte bisher unbekannte große Handschrift der Zeit vor Dufay, die allem Anschein nach in ihrem größten Teil noch jünger als Modena ist, ist der Codex Turin, Bibl. Naz. J. II 9, den Herr Prof. W. Meyer in Göttingen vor einigen Jahren entdeckte. Er hatte die große Freundlichkeit, mir davon Mitteilung zu machen, wofür ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank ausspreche, und ich konnte die Handschrift noch vor dem Brande der Turiner Bibliothek benutzen. Da Herr Prof. Meyer selbst mit Studien über sie beschäftigt ist, so beschränke ich mich hier auf die Bemerkung, daß sie außer einstimmigen Werken eine große Anzahl mehrstimmiger Werke enthält, Meßteile, lateinische und französische Motetten, fran-

zösische Balladen und Rondeaux, in Summa 219 mehrstimmige Kompositionen, leider sämtlich anonym, von denen bisher keine einzige in irgend einer anderen Handschrift nachweisbar war.

Ich bin am Ende meiner Besprechung. Ist sie umfangreich ausgefallen dadurch, daß mir so vieles an Anlage und Einzelheiten verbesserungsbedürftig erschien, so liegt das vor allem an der Fülle und Neuheit des Stoffes, den das ernste Streben und die eindringenden Untersuchungen des Verfassers nicht ganz meisterten. Andererseits wird die Besprechung aber auch gezeigt haben, wie trotz der vielen Ausstände genug des positiv Wertvollen vorhanden ist, nicht nur durch die umfangreiche Publikation von Quellenmaterial, die für den größten Teil der behandelten Zeit ganz neu ist, an Kunstwerken und Handschriftenbeschreibungen, sondern auch in der Durcharbeitung des gedruckten und handschriftlichen Materials für die Zwecke der Einsicht in das Wesen und die Entwicklung der Notenschrift der Zeit besonders von 1300 bis zum Eintritt der weißen Notation. Es erübrigt zum Schluß dem Verfasser zu danken für die von ihm gebrachten Opfer, ohne die ein Werk wie das vorliegende nicht hätte geschrieben und veröffentlicht werden können, und die sorgfältige Drucklegung und Ausstattuug des Verlags anzuerkennen.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. Oktober, 1. Januar, 1. April und 1. Juli. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**